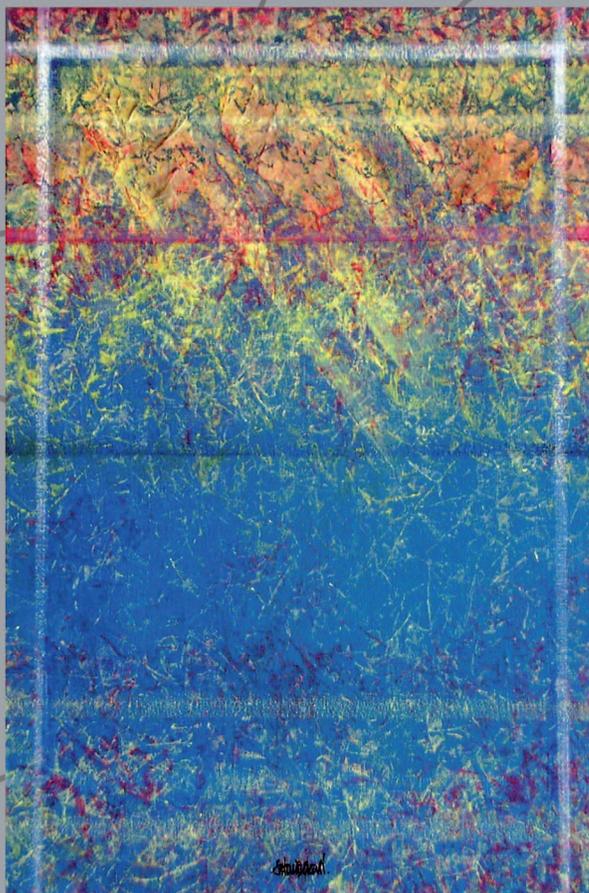


boletín de arte

nº 29 2008

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga





Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

boletín de **a**рте

nº 29 2008

DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

SECRETARÍA TÉCNICA

Belén Calderón Roca

CONSEJO DE REDACCIÓN

Eduardo Asenjo Rubio	Pedro A. Galera Andreu
Isidoro Coloma Martín	(Universidad de Jaén)
Reyes Escalera Pérez	M ^a del Mar Lozano Bartolozzi
Francisco Juan García Gómez	(Universidad de Extremadura)
Carmen González Román	Aurora Miró Domínguez
M ^a Teresa Méndez Baiges	(Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)
Juan M ^a Montijano García	Germán Ramallo Asensio
Francisco José Rodríguez Marín	(Universidad de Murcia)
Belén Ruiz Garrido	
Teresa Sauret Guerrero	

CONSEJO ASESOR

Diego Maestrí (Università degli Studi Roma Tre)
José Manuel Pita Andrade (Universidad Complutense de Madrid)
Juan Antonio Ramírez Domínguez (Universidad Autónoma de Madrid)
Domingo Sánchez-Mesa Martín (Universidad de Granada)
Andrzej Witko (Universidad de Cracovia)

DISEÑO DE EDICIÓN

Sonia Ríos Moyano

MAQUETACIÓN

Belén Calderón Roca

IMPRESIÓN

Imagraf Impresores. Telf.: 952 328597

VÍNETA DE LA PORTADA

ANTONIO MARTÍ, *Luz Reflejada* (2007).

Boletín de Arte de la Universidad de Málaga. Revista anual.

El *Boletín de Arte* es analizado por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C., y está incluido en las Bases de Datos ISOC del CINDOC, FRANCIS, REGESTA IMPERII, RESH, DICE, REBIUM, ERCE, 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.

Dirección postal: Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

Campus de Teatinos, s/n. 29071 Málaga.

Dirección electrónica: idrecio@uma.es

Web: <http://servwebarte.filosofia.uma.es>

Impreso en Málaga I.S.S.N.: 0211-8483

Depósito Legal: MA-490-1981





Artículos

- 11 La "Sforzinda" de Filarete: Ciudad ideal y recreación del mundo.
Berthold Hub
- 37 La Mariología en el arte mueble medieval en la ciudad de
Plasencia. *José Antonio Ramos Rubio*
- 69 La iconografía guadalupana en Málaga. *Patricia Barea Azcón*
- 85 Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la
escultura barroca granadina. *Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz*
- 113 Proyecto de restauración de la capilla del Convento de las Monjas
Comendadoras para Auditorio Municipal. Brozas (Cáceres). Fases I
y II. *María del Carmen Díez González*
- 135 La Flor del Carmelo. Iconografía y mensaje simbólico de la iglesia
conventual del Carmen de Antequera (I). *M^a José Carmona Mato*
- 159 La Magdalena Penitente de Mateo Cerezo, perteneciente a la
colección de Aureliano de Beruete, localizada de nuevo en una
colección madrileña. *Susana Fernández de Miguel*
- 173 Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble
espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la iglesia de las
Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pinturas murales (I).
Antonio Manuel Peña Méndez
- 197 La iglesia Parroquial de San Sebastián de Cañete la Real en la Edad
Moderna, a través de las visitas pastorales e inventarios
parroquiales. *Eduardo Asenjo Rubio*
- 215 Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los
héroes de Bailén (1808). *M^a José de la Torre Molina*
- 239 Homenaje de Málaga a León XIII en su Jubileo Sacerdotal. *Rosario*
Camacho Martínez
- 253 Sofía Valera Alcalá-Galiano, duquesa de Malakoff ¿una carrera
artística frustrada? *Eva María Ramos Frendo*
- 273 México y el Surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico
de Xilitla. *Giulia Ingarao*
- 285 Malévitch. La Puerta. *Marina Romero Contreras.*
- 299 Picasso, la cerámica y la crítica de arte. *Salvador Haro González*
- 325 Contextualización y promoción artística dentro del marco de la
nueva pintura figurativa malagueña de los 80. *Juan Carlos*
Martínez Manzano
- 349 Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso en París,
Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971.
Andrés Luque Teruel
- 375 El registro del MoMo (Movimiento Moderno) en Andalucía:
El caso de Andújar. *Rafael Casuso Quesada*
- 393 Posiciones situacionistas sobre el Arte. *María Fuentes Carrasco*



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

- 409 Wolf Vostell: Presente, conflicto y ruido. *Ana María Sedeño Valdellós*
- 421 Las restauraciones de la Catedral de Málaga en la época de la Autarquía (I). *Javier Ordóñez Vergara*
- 437 La mirada lógica: En torno a la re-construcción de la identidad cultural de la ciudad histórica en clave historiográfica. *Belén Calderón Roca*
- 455 Bailando nace el Amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood. *Gonzalo M. Pavés*
- 481 Lovecraft en el cine: Herbert West Reanimador convertido en Re-Animator. *Rocío Alés Fernández*

Varia

- 509 Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de autobiografía intelectual). *Juan Antonio Ramírez*
- 539 "Ferdinando Ortiz faciebat..." A propósito de la imagen de Santa Teresa para los Carmelitas de Alcaudete (Jaén). *Francisco Rojas Serrano*
- 549 La casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga). Testamento vital de un filósofo-arquitecto. *Pedro R. Salinas*
- 553 Cuerpo y tecnología en el cine y en el Arte Contemporáneo: David Cronenberg, Shinya Tsukamoto, Stelarc. *Monika Keska*
- 559 Un dibujo de Ana de Austria por Crispin van der Broeck. *Julia de la Torre Fazio*
- 563 Los compradores del "Cubismo Esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger. *Belén Atencia Conde-Pumpido*

Obituario

- 571 John F. Moffitt: historiador del arte, hispanista y animador cultural. *Juan Antonio Ramírez*



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Memorias de Licenciatura y Trabajos de Investigación Tutelados

- 575 El cartel de la Semana Santa II (1980-2008). *Francisca Torres Aguilar*
- 579 Relación de trabajos de realizados y defendidos en el Departamento de Historia del Arte durante el período de investigación tutelado 2005-2006 y 2006-2007.

Críticas de Exposiciones

- 585 Fiesta y simulacro. El simbolismo de la fiesta barroca. Palacio Episcopal, Málaga (19 septiembre- 30 de diciembre de 2007) *Enrique Castaños Alés y Antonia María Castro Villena*
- 587 Antonio Martí. "Suite Mediterráneo. Luz Azul", en la Sala de Arte del Teatro del Carmen de Vélez Málaga (15 de Noviembre-5 de Diciembre de 2007). *Rosario Camacho Martínez*
- 590 Tracey Emin: 20 Años. CAC Málaga (28 de noviembre de 2008- 22 de Febrero de 2009). *Miguel Ángel Fuentes Torres*
- 593 El Fulgor de la Plata. Córdoba, Iglesia de San Agustín (24 septiembre-30 diciembre 2007) *José Galisteo Martínez*

Comentarios Bibliográficos

- 603 TOVAR, Gaspar de: *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga (Estudio introductorio de Carmen González Román y Juan Antonio Sánchez López)*, Málaga, Fundación Málaga, 2007. *Javier Cuevas del Barrio*
- 606 CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir. y coord.): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, Hermandad de Santa María de la Victoria, 2008. *Belén Calderón Roca*
- 611 GILA MEDINA, Lázaro (coord. y edit.): *El libro de Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, 2 volúmenes y 1 de índices. *Isaac Palomino Ruiz*



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

- 616 BRAVO, Laura: *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006. **David Moriente**
- 619 KUSCHE, María: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo Villandrando y Andrés López Polanco*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Omega Capital, 2007. **Juan Antonio Sánchez López**
- 622 GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *El miedo sugerente. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO*. Málaga, Semana Internacional de Cine Fantástico, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2007. **Gonzalo M. Pavés**
- 627 LOZANO BARTOLOZZI, M^a. del Mar (dir.): *Plástica Extremeña*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2008. **Francisco Sanz Fernández**
- 630 LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando: *Fuentes documentales para el Arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, Escultores y Pintores*, León, Universidad, 2008. **Juan Antonio Sánchez López**
- 633 RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio y LÓPEZ FLORES, Rafael Valentín: *El templete de la Virgen de los Dolores en Ronda. Arquitectura parlante y microcosmos popular*. Ronda, Editorial "La Serranía", 2008. **Juan Antonio Sánchez López**
- 637 ASENJO RUBIO, Eduardo: *Urbs Picta. El legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga*. Málaga, Universidad, Cajamar, Ayuntamiento, 2008. **Belén Calderón Roca**

643

Normas de Publicación



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Artículos

La "Sforzinda" de Filarete: Ciudad ideal y recreación del mundo

Berthold Hub
ETH Zurich

RESUMEN

El "Libro architetonico", el cual fue redactado por Filarete alrededor del año 1460, se ha considerado siempre como un mero tratado de arquitectura. No obstante, existe en él más de una línea directriz: la primera trata de destacar los elementos racionales y funcionales de la arquitectura, y la segunda pone de relieve lo simbólico, lo mágico, así como toda una serie de referencias al micro y macrocosmos, la astrología y la alquimia. En estos pasajes del libro el arquitecto del Renacimiento se describe a sí mismo como "alter deus", el cual considera su obra como recreación o bien como restablecimiento de una creación que inicialmente era buena, pero que entretanto ha sido corrompida.

PALABRAS CLAVE: Tratados Arquitectura/ Iconología/ Renacimiento.

Filarete's "Sforzinda". Ideal City and World Recreation.

ABSTRACT

The "Libro architetonico", which Filarete wrote ca. 1460, has previously always been treated in the history of art as if it were merely a tractate on architecture. But in addition to the thread in the text that pursues the rationality and functionality of architecture, there is a second thread that is symbolic and magical in nature, full of micro-macrocosmic, astrological, and alchemical references. In these passages, the Renaissance architect characterizes himself as "alter deus", who sees his work as a new creation or restoration of the originally good Creation, which has in the meantime become corrupted.

KEY WORDS: Architecture Treatise/ Iconology/ Renaissance.

Antonio di Piero Averlino, llamado Filarete, maestro de las puertas de bronce de la iglesia de San Pedro en Roma, así como arquitecto del Castello Sforzesco y del Ospedale Maggiore en Milán, relata en su tratado, el cual él mismo llama "Libro architetonico", redactado posiblemente entre 1461 y 1464, en forma de diálogo con el duque milanés Francesco Sforza y su hijo Galeazzo Maria Sforza, la concepción y construcción ideales de una ciudad que lleva el nombre de su constructor: "Sforzinda"¹.

* HUB, Berthold.: "La 'Sforzinda' de Filarete: Ciudad ideal y recreación del mundo", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 11-36.

¹ Sobre la datación SPENCER, J. R.: "La Datazione del Trattato del Filarete desunta del suo esame interno", *Rivista d'Arte* nº 31, Florencia, 1956, págs. 93-103. Sobre la tradición del manuscrito cfr. TIGLER, P.: *Die Architekturtheorie des Filarete*. Berlin, de Gruyter, 1963, pág. 8 y ss.; FINOLI, A. M. y GRASSI, L. (eds.):

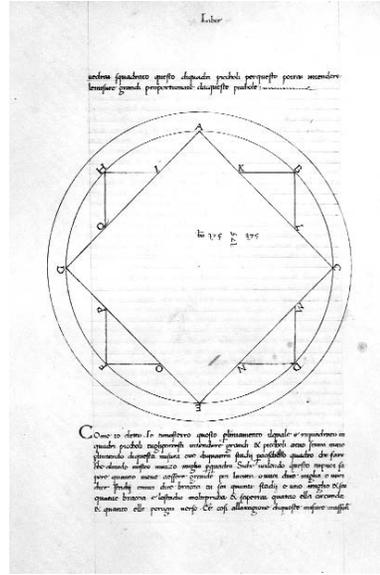
La Historia del Arte siempre ha considerado la obra de Filarete como si fuera un mero tratado de arquitectura. Pero aparte de la línea dedicada a la racionalidad y funcionalidad de la arquitectura, también nos vemos confrontados con otra línea de naturaleza simbólica y mágica, plena de referencias astrológicas y alquimistas, y marcada de una imaginación utópica. La literatura sobre Filarete se ha dedicado casi por completo a tratar el primer aspecto, marginando al segundo y calificándolo como divagación literaria fantástica o romántica sin relevancia para el conjunto². Como consecuencia, se suele asumir que el plano como base de la estructura de Sforzinda, es sólo una aplicación o una expresión del nuevo diseño exacto del Renacimiento, que debe presentar la arquitectura como una ciencia, quitándole el estatus de las *artes machinicae*, elevándola al estado de una *ars liberalis*. Las siguientes exposiciones tratan de demostrar que Filarete no sólo tenía la intención de concebir un plano urbanístico construido en base a la matemática y fácil de poner en práctica, sino que quería poner de relieve el significado a transmitir a través del diseño urbanístico.

En cuanto a la forma de la ciudad Filarete comenta sólomente que ésta consiste de “dos cuadrados, uno superpuesto al otro, no encontrándose los ángulos juntos, sino cada uno equidistante entre los otros dos”³. Los dos códigos principales de su tratado cuentan con tres planos de Sforzinda. El primero, siendo menor, se encuentra encerrado en un círculo y colocado en un paisaje sin tomar en consideración la perspectiva [1]. Más adelante en el tratado aparece el segundo diseño, con una representación mucho más clara y de mayor proporción. Esta vez la ciudad se encuentra dentro de una doble circunferencia [2]. El tercer plano ya es más cercano a un verdadero trazado [3]. Los elementos básicos de ambos cuadrados están finalmente delineados, mientras que el contorno de la estrella de ocho puntas, al igual que el círculo exterior, han sido resaltados visiblemente. Según el texto, la muralla de

Antonio Averlino (detto Il Filarete): *Trattato di architettura*. Milano, Il Polifilo, 1972, (PEDRAZA, P. [trad.], Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1990) vol. 1, pág. CVIII y ss. El tratado de Filarete se mantuvo inédito hasta el siglo XIX, sin embargo tuvo bastante influencia a través de varias transcripciones y traducciones latinas (p. e. para el rey de Hungría Matías Corvinus por medio de su historiógrafo Antonio Boffini d'Ascoli, al diseñar una ciudad ideal junto al Danubio con un edificio universitario, obediendo las descripciones de Filarete y orientándose en la “Casa de la virtud y del vicio”; cfr. SCAFI, A.: “La città ideale del Filarete e il Rinascimento ungherese”, *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana* n° 37, Roma, 1993, págs. 11-26, SCAFI, A.: “Filarete e l’Ungheria. L’utopia universitaria di Mattio Corvino”, *Storia dell’Arte* n° 81, Florencia, 1994, págs. 137-168. El original se considera como desaparecido; el manuscrito más importante preservado hasta el día de hoy es el Codex Magliabechianus de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia que está disponible en tres ediciones modernas: SPENCER, J. R. (ed. y trans.): *Filarete’s Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete*. 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1965; FINOLI, A. M. y GRASSI, L. (eds.): *op. cit.*

² Excluyendo los trabajos de SINISI, S.: *Filarete nascosto*. Salerno, Istituto Universitario di Magistero, 1971, SINISI, S.: “Il Palazzo della Memoria”, *Arte Lombarda* n° 38, Milano, 1973, págs. 150-160); LANG, S.: “The Ideal City. From Plato to Howard”, *The Architectural Review* n° 112, Londres, 1952, pág. 95 y ss., y LANG, S.: “Sforzinda, Filarete and Filelfo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* n° 35, Londres, 1972, págs. 391-397, a quienes debemos el enfoque especial de este ensayo. También cabe mencionar a BAUER, H.: *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*. Berlin, de Gruyter, 1965, pág. 70 y ss.

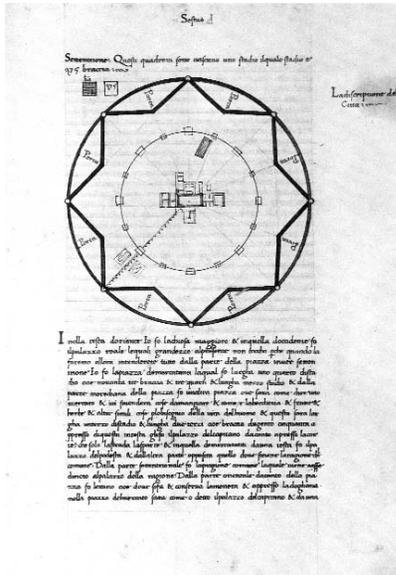
³ Antonio Averlino... *op. cit.*, Libro II, fol. 13r, pág. 67.



1. ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *Tratado de arquitectura*, c. 1460. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechianus II,IV,140, fol. 11v.
2. ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *Tratado de arquitectura*, c. 1460. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechianus II,IV,140, fol. 13v.

la ciudad deberá construirse siguiendo el contorno de la estrella de ocho puntas, mientras que el círculo alrededor servirá de trinchera. Las cuatro calles principales nacen en los pórticos de la ciudad, justo en los puntos de intersección de los cuadrados. Los ocho canales y ochos calles principales parten de las puertas de la ciudad, de los puntos de cruce de los rectángulos y de las puntas de las torres angulares y conectan así con el centro ciudad y sus plazas. A medio trecho, las calles y los canales son atravesados por una calle anular. En cada punto de intersección se encuentra una plaza con la función de sede comercial y de la vida pública de cada barrio. La ciudad se elevará conforme uno vaya penetrando hacia el centro, donde se instalará una reserva de agua suministrada por un acueducto y previsto para garantizar el abastecimiento de agua de la población, así como la navegabilidad de los canales y la limpieza de las calles a través de inundaciones al desbordar los canales, en el caso dado. En un principio, sin embargo, Filarete había planeado distinguir el centro mediante una torre alta, a la cual volveremos más adelante⁴.

⁴ *Ibidem.*, Libro II, fol. 14r, pág. 68.



3. ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *Tratado de arquitectura*, c. 1460. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechianus II, IV, 140, fol. 43r.

En primer lugar, tendríamos que tratar por extenso de la función metafísica de la geometría en general, a la que aparte de su utilidad práctica también se le atribuyó siempre la función de reflejar lo divino y acercarlo al hombre, así como de la importancia de las figuras geométricas del círculo y del cuadrado en particular. El círculo y la esfera así como todas las figuras cuaternarias como el cubo, el cuadrado o la cruz y el número cuatro, son constantes históricas tanto en las tradiciones occidentales como en las orientales y representan abstracciones de la estructura esencial del cosmos y cifras del orden de la creación⁵. El círculo o la esfera como las figuras geométricas más cercanas a la perfección, donde no existe ni un arriba ni un abajo, ni un inicio ni un fin, y todos los puntos de la periferia tienen la misma distancia desde el núcleo, eran considerados como representación del conjunto del cosmos divino o del cielo (ciclo solar)

en contraposición al mundo material de acá, que suele ser representado por la imagen del último período cenozoico. La disposición espacial del mundo se refleja en los cuatro puntos cardinales, la organización temporal en las cuatro estaciones del año y el ordenamiento material en los cuatro elementos. De aquí surge una sistemática cuaternaria, que se ha desarrollado con más profundidad a lo largo de la Edad Media cristiana. Esto significa que aquél que buscaba la cuadratura del círculo, intentaba al mismo tiempo traducir la perfección, la eternidad y la unidad divina en lo espacial, lo temporal y lo material, y de hacer lo supernatural operante en este mundo. Por otro lado, la rotación del cuadrado (p.e. la cúpula sobre la intersección de la nave) busca un traspase de la cuadratura material, una deificación de la dimensión huma-

⁵ BRONDER, B.: "Das Bild der Schöpfung und der Neuschöpfung der Welt als orbis quadratus", *Frühmittelalterliche Studien* n° 6, Berlin, 1972, págs. 188-210; REUDENBACH, B.: "In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III,1 n. 15. und 16. Jahrhundert", en MEIER, C. y RUBERG, U. (eds.): *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*. Wiesbaden, Reichert, 1980, págs. 651-688; LURKER, M.: *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*. Tübingen, Wunderlich, 1981; FINCKH, R.: *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Architektur*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, pág. 88 y ss.

na, y con ello alcanzar una reconciliación y unificación de la dimensión humana con la divina. El hombre ha utilizado constantemente el círculo y el cuadrado como símbolos de la estructura esencial del cosmos en la arquitectura, tanto en edificaciones como en planos urbanísticos, para participar en un orden y una armonía mayor⁶.

Filarete se une a esta tradición en primer lugar legitimando y explicando la arquitectura antropomorfológicamente, siguiendo los pasos de Vitruvio⁷. Ya en el proemio del libro que precede al tratado en sí, Filarete anuncia su voluntad de querer demostrar que todas las formas de construcción arquitectónica, sea que se trate sólo de un edificio o de una ciudad entera, "todas derivan de la figura y forma del hombre"⁸. Vitruvio había supuesto que las proporciones numéricas y las armonías del cosmos también se reflejaban en el hombre, cuyas leyes tomó como base para el arte de construcción⁹. Aparte de los diferentes tipos de edificaciones, de la columnación y del sistema modular, como resultado de la proporción de las partes del cuerpo entre ellas mismas en general, y de las medidas de la cabeza en particular, resaltan el círculo y el cuadrado que se derivan de la relación entre ser humano con el cosmos¹⁰. Ya que el cuerpo humano proporcionalmente bien distribuido y con los miembros exteriorizados, puede ser inscrito en un círculo o un cuadrado, Filarete utiliza ambas figuras como base para el conjunto de la geometría de la construcción. El hombre siendo la creación perfecta de Dios y representando su viva imagen, tiene la facultad de transmitir la idea divina omnipresente, y ésta tiene que seguir el hombre creador. De esta manera, el hombre puede tomar parte en la creación de Dios a través de la construcción: "Pues quiso Dios que el hombre, hecho a su imagen y semejanza, participase en ser capaz de hacer algo a su semejanza mediante el intelecto que le concedió"¹¹.

⁶ MÜLLER, W.: *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, Himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnebel*. Stuttgart, Kohlhammer, 1961; WU, Nelson I.: *Chinese and Indian Architecture. The City of Man, the Mountain of God, and the Realm of the Immortals*. Londres, Prentice-Hall, 1963; BRENTJES, B.: *Die Stadt des Yima. Weltbilder in der Architektur*. Leipzig, Seemann, 1981; JOHNSTON, N. J.: *Cities in the Round*. Seattle, University of Washington Press, 1983; MANN, A.: *Ringwälle, Atlantis und Utopien. Kreisförmige und andere zentrierte Siedlungs- oder Stadtstrukturen in den gesellschaftlichen Umbrüchen von der Urgeschichte über Platon zur Neuzeit* (tesis doctoral), Technische Hochschule Aachen, 1983. En este contexto cabe mencionar la comparación del mundo (cosmos) con la ciudad, así como la visión de la imagen de Dios como arquitecto de su creación. Como señalado por CHOJECKA, E.: "Die Kunsttheorie der Renaissance und das wissenschaftliche Werk des Kopernikus", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* n° 35, Munich, 1972, págs. 257-281, las categorías estéticas y ante todo arquitectónicas, obtenidas a través de visiones cosmológicas, repercutieron nuevamente en la imagen del cosmos.

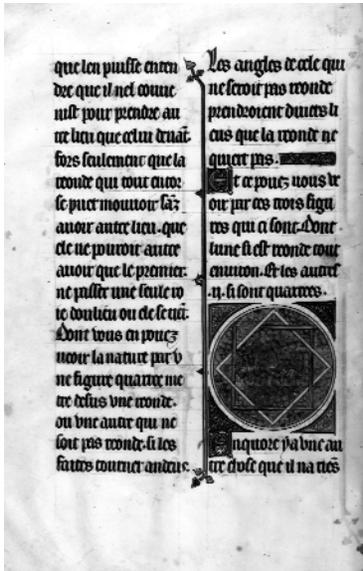
⁷ Sobre todo en los Libros I, II y VII.

⁸ Antonio Averlino..., Dedicación, fol. 1v, 4, pág. 49.

⁹ Vitruvius: *De architectura libri decem* III,1. Cfr. REUDENBACH, B.: *op. cit.*

¹⁰ Antonio Averlino..., Libro I, fol. 3v-4r, pág. 52. La figura vitruviana del homo ad quadratum et ad circulum tan influyente para los teóricos de la arquitectura posteriores a Filarete. Cfr. también REUDENBACH, B.: *op. cit.*; WITTKOWER, R.: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 5 ed., Londres, Academy Ed., 1998, pág. 16 y ss.; KURDZIALEK, M.: "Der Mensch als Abbild des Kosmos", en ZIMMERMANN, A. (ed.): *Der Begriff der Representatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*. Berlin, de Gruyter, 1971, págs. 35-75; BARKAN, L.: *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World*. New Haven, Yale University Press, 1975, pág. 134 y ss.; ZÖLLNER, F.: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*. Worms, Werner, 1987.

¹¹ Antonio Averlino..., Libro I, 5r, pág. 54 y ss.



4. GOSSOUIN DE METZ: *Image du Monde*, ca. 1250. Bibliothèque National de France, Paris, MS fonds français 574, F^o 44d, fig. 8.

Una figura idéntica a la de Filarete, es decir una figura que consiste en dos cuadrados superpuestos y circunvalados, la encontramos en tratados astronómicos del siglo XIII en adelante, por ejemplo en el *Liber de Sphaera* de Juan de Sacrobosco (el material didáctico más utilizado durante el siglo XIV y XV)¹²; en la *Image du Monde* de Gossouin de Metz [4]¹³ o en el *De Astrologia* de Ludovicus de Angulo [5]¹⁴.

Un esquema de este tipo deriva de la configuración diagramática de los cuatro elementos básicos y las cuatro cualidades básicas. Esto es más claro en ilustraciones posteriores, como en el comentario de Christophorus Clavius sobre la *Sphaera* de Sacrobosco, impreso por primera vez en 1570 [6]¹⁵. Las cuatro cualidades básicas están dispuestas en un cuadrado, las cualidades contrarias se encuentran opuestas diagonalmente: caliente opuesto al frío y seco opuesto al húmedo. Los cuatro elementos, que participan en estas cuali-

¹² Juan de Sacrobosco, probablemente de procedencia inglesa (de acuerdo a su posible ciudad natal Hollywood, luego también conocida bajo el nombre de Halifax/Yorkshire); fue redactado 1220 ca. en calidad de libro didáctico de enseñanza universitaria; fue materia obligatoria en la mayor parte de las universidades hasta el siglo XVII; tuvo una distribución excepcional a causa de traducciones en lenguas nacionales, así como debido a numerosos comentarios, entre los cuales destacan los de Cecco d'Ascoli, Prosdócimo de Beldomandis y de John de Fundis; cfr. THORNDIKE, L.: *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*. Chicago, University of Chicago Press, 1949 (pág. 118 y ss., el texto de Sacrobosco acerca de nuestra figura); cfr. BRÉVART, F. B. (ed.): *Johannes von Sacrobosco, Das Puechlein von der Spera. Abbildung der gesamten Überlieferung, kritische Edition, Glossar*. Göppingen, Kümmerle, 1979. El inventario de la Biblioteca de Francesco Sforza del año 1459 enumera varias ediciones de la *Sphaera* de Sacrobosco; cfr. PELLEGRIN, E.: *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au Xve siècle*. Paris, Librairie F. de Nobele, 1955, n. B. 88 (A. 409) y B. 104; cfr. A. 290. La misma figura se describe también en los libros de enseñanza de Grosseteste (GROSSETESTE, R.: "De Sphaera", en BAUR, L. (ed.): *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischof von Lincoln*. Münster, Aschendorff, 1912, pág. 10 y ss., (ca. medio siglo después; MACLAREN, B. R.: *A Critical Edition and Translation, with Commentary, of John Pecham's Tractatus de Sphaera*. Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison, 1978, pág. 154 y ss.), que competían con el tratado de Sacrobosco, pero que no pudieron imponerse debido al gran conocimiento y a la amplia divulgación del texto de Sacrobosco.

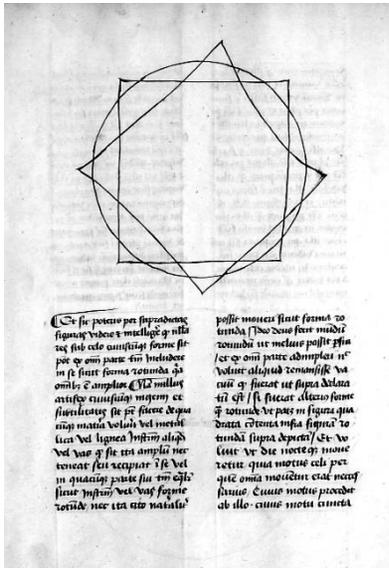
¹³ PRIOR, Oliver H. (ed.): *L'Image du Monde de Maître Gossouin*. Loussanne, Impr. Réunies, 1913, pág. 99 y ss. El texto reproducido es aquél de Ms fonds français 574 de la Biblioteca Nacional de Paris. En la Biblioteca de Francesco Sforza había varias ediciones de la *Image du Monde*; cfr. PELLEGRIN, Elisabeth: *op. cit.*, n. B. 790 (A. 411); cfr. n. A. 829.

¹⁴ Biblioteca del Cantón de San Gallo, Vad. Slg. Ms. 427, fol. 7v (una copia de este manuscrito se encuen-

dades, forman otra tetrada y también pueden ser alineados como dos pares de cualidades opuestos: fuego – agua y aire – tierra. El resultado es un sistema estable, ya que la fuerza exterior que interfiere es contrarrestada por la fuerza cohesiva del compartir, que es emblemático por el círculo. Esta disposición ordenada de un todo unificado es el diagrama conceptual del universo que ha sido atribuido al mismo Pitágoras. También lo encontramos glosado en el *Timeo* de Platón, ha sido sustentado por Aristóteles¹⁶, repetido por toda autoridad medieval importante y aceptado

tra en la Biblioteca de Warburg, Londres). Exclusivamente S. Lang se ha referido a esto (LANG, Susi: "The Ideal City. From Plato to Howard", *The Architectural Review* n° 112, Londres, 1952, pág. 95 y ss.; Eadem: "Sforzinda, Filarete and Filelfo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* n° 35, Londres, 1972, pág. 391 y ss.). Este esquema reproducido en tratados astrológicos también es ampliamente conocido en otros ámbitos. Lo vemos por ejemplo en el cuadro dedicatorio del Dioscórides de Viena como marco de un retrato de la Princesa Bizantina Anicia Juliana (Viena, Biblioteca Nacional, Cod. Med. gr. I, fol. 6v; ca. 500 d. C.); KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From the Early Christian Times to the Thirteenth Century*. Toronto, University of Toronto Press, 1989, fig. 29). En la denominada capa roja de coronación de Enrique II la figura constituye el borde el cual cerca los diferentes signos zodiacos (ca. en 1000 a.C., hoy en el Museo Diocesano de Bamberg; O'CONNOR, Elizabeth C.W.: *The Star Mantle of Henry II*. Tesis doctoral, Columbia University, 1980). Hay numerosos ejemplos preservados del arte árabe y mozárabe de la Península Ibérica, p.e. en el Pendón de Las Navas de Tolosa (Monasterio de las Huelgas Reales), rodeado de versos del Corán, que alaban la grandeza del emperador del mundo Allah (YARZA, Joaquín: *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pág. 246); en numerosas construcciones de cúpula, p.e. en la Bóveda del Mihrab de la Mezquita de Córdoba, en las cúpulas de la Mezquita de Toledo, hoy conocida bajo el nombre de Cristo de la Luz, o de la iglesia de Torres del Río. De aquí la figura parece haberse impuesto en construcciones de cúpulas barrocas de Turín por Guarino Guarini (cfr. DE BERNARDI FERRERO, Daria: *I 'Disegni d'Architettura civile et ecclesiastica' di Guarino Guarini e l'arte del Maestro*. Turín, Albra, 1966, pág. 24 y ss., o MEEK, Harold Alan: *Guarino Guarini and his Architecture*. New Haven, Yale University Press, 1988, pág. 45 y ss.). Es muy probable que también conocía la ilustración del esquema en la *Architectura Civil recta y obliqua* de Juan Caramuel (Vigevan, 1678, pl. XXIX; BATTISTI, Eugenio: "Schemata nel Guarini", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale promosso dall'accademia delle Scienze di Torino (Torino 1869)*. Turín, Accademia delle Scienze, 1970, vol. 2, fig. 25); cfr. los tratados del siglo XVI nombrados más adelante en la ref. 15). Ejemplos italianos más antiguos de este esquema son los frescos del coro de la Iglesia Sta. Anastasia en Verona y en el suelo de la Catedral; en los frescos de Girolamo da Milano (actualmente en la Brera de Milano); en la sillería del coro de San Zaccaria en Venecia, etc. L. Fierz-David ha proyectado una escena de la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia 1499) sobre este esquema (FIERZ-DAVID, Linda: *The Dream of Poliphilo*. Nueva York, Pantheon, 1950, pág. 136 y ss.). El rol que nuestra figura tuvo en la Alquimia y Magia de los siglos posteriores se manifiestan p.e. en MS. on vellum, 16th-17th c., Londres, British Library, Add. 36674 (KING, Francis: *Magic. The Western Tradition*. Londres, Thames and Hudson, 1975, pág. 103); *Clavicule de Salomon*, siglo XVIII, Biblioteca del Arsenal, Ms 2350 (GRILLOT DE GIVRY, Émile Angelo: *Le Musée des sorciers, magés et alchimistes*. Paris, Libr. de France, 1929, pág. 96); Cornelius Petraeus, *Sylva philosophorum*, siglo XVI-XVII, Biblioteca Universitaria de Leiden, Cod. Voss. chym. Q 61 (KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas: *Alchemy. The Secret Art*. Londres, Thames and Hudson, 1973, pág. 121). Algunos ejemplos de la tradición oriental se encuentran en MURATORE, Giorgio: *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*. Milano, Gabriele Mazzotta, 1975, pág. 185 y ss.. El esquema ha sido incluido tanto en los tratados de arquitectura, así como en los diseños de Filarete, por supuesto sin tener la misma importancia: Francesco di Giorgio Martini, cod. Magl. II, I, 141, fol. 60v, cfr. fol. 40r; Antonio da Sangallo il Giovane, Diseño de Fortalezas, Florencia, Uffizi, Arch 758; Girolamo Maggi-Castriotto, *Della fortificazione della città*, Venecia, 1564, fol. 52r y 52v.

¹⁵ El comentario de Clavius está disponible en una moderna edición facsimilar: CLAVIUS, Christoph: *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius. Nachdruck der Ausgabe Mainz 1611*. KNOBLOCH, Eberhard (ed.), Hildesheim, Olms-Weidmann, 1999 (pág. 17 el esquema de elementos y cualidades). Clavius copió esta figura de Oronce Finé, *Protomathesis*, Paris, 1532 (HENINGER, S.K., Jr.: *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*. San Marino/Calif., Huntington Library, 1977, fig. 64 en pág.



5. LUDOVICUS DE ANGULO: "De Astrologia", c. 13. Kantonsbibliothek St. Gallen, Vad. Slg. Ms. 427, fol. 7v.
6. CHRISTOPHORUS CLAVIUS: *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius*, Romae, Victorius Helianus, 1570, pág. 33. Oesterreichische Nationalbibliothek, Wien.

por la mayoría de los científicos del Renacimiento precursores de Paracelso¹⁷.

La parte del tratado de Filarete que se refiere al plano urbanístico no contiene nada que indicara de forma explícita la intención de Filarete de crear un esquema como representación del mundo, pero su interés en la astrología y en las relaciones macrocósmicas se ve plasmado en numerosos pasajes de su tratado.

El nexa entre el ordenamiento macrocósmico y el microcosmo de la ciudad aparece en la descripción del castillo principesco en el sexto libro, justo después de la construcción de la muralla de la ciudad y antes de la disposición del conjunto de plazas en el centro de la ciudad¹⁸. La construcción está rodeada por un laberinto y se divide en cuadrados equiláteros con una medida de tres por tres. En su centro, se

106); cfr. Michael Scotus, *Commentarius in Sphaeram mundi Joannis de Sacrobosco*, Venecia, 1518; y Charles Bouelles, *Liber de generatione*, Paris, 1532 (HENINGER, S.K., Jr.: *op. cit.*, fig. 63c en pág. 106).

16 Antetodo en *De generatione et corruptione* y en la *Meteorologica*.

17 HENINGER, S.K., Jr.: *op. cit.*; Idem: "Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad", *Studies in the Renaissance* n° 8, Nueva York, 1961, págs. 7-35; Idem: *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino/Calif., Huntington Library, 1974.

18 Libro VI, fol. 37v-42r; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, págs. 111-119 (la descripción de la torre en fol. 41v-42r, 72; *Ibid.*, pág. 117 y ss.).

eleva una torre que representa el transcurso del año de diferentes maneras: los cuatro elementos de construcción que se encuentran superpuestos uno sobre el otro, representan las cuatro estaciones del año y tienen la misma cantidad de ventanillas como el año cuenta días al igual que la misma altura en *braccia* (es decir, 365, aprox. 183 metros). Finalmente, la torre se divide por una cornisa después de cada 30 *braccia*. De ésta manera también quedan representados los doce meses del año. Esta edificación parece ser aquella torre que Filarete en el segundo libro había pensado disponer en la mitad de la plaza central, es decir en la mitad exacta de la construcción urbana centrada y simétrica que se eleva hacia el centro, y que en ése lugar hubiera hecho recuerdo a la vieja idea del *axis mundi* en la montaña del mundo, pero que, sin embargo, ya no vuelve a ser mencionada en la descripción detallada de la plaza central en el sexto libro¹⁹. Por lo visto, Filarete dejó de orientarse en el plano ideal original para adoptar una orientación centrada en ejemplos de la vida real. El reconocimiento de la verdad urbana y de sus necesidades, se ha traducido en una supresión de la idea originaria, pero no en su renuncia total. El proyecto se realiza como elemento de construcción central de un castillo, cuya función y emplazamiento exacto dentro de la ciudad no queda indefinido por casualidad²⁰. Además, lo que ambos proyectos tienen en común, es la idea de un acueducto que transporta agua desde las afueras hacia el centro de la ciudad. Sin embargo, este agua ya no corre por los canales y las calles de la ciudad, sino por las vías del laberinto, que rodea al castillo. Este laberinto no sólo es símbolo tradicional del alto arte del arquitecto, sino

¹⁹ Cfr. antetodo KAUHSEN, Bruno: *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und Städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*. Munich, Scaneg, 1990. Posiblemente Filarete también se inspiró en la conocida torre de Alberti (*De re aedificatoria* VIII, 5); o en las representaciones de la Civitas terrena de Augustín (cfr. p.e. DE LABORDE, Alexandre: *Les manuscrits à peinture de la Cité de Dieu*. Paris, E. Rahir, 1909, vol. 3, pl. LXX); además en la descripción en el *Picatrix* de una torre de señalización giratoria y con connotación cosmológica del castillo de la ciudad egipcia Adocentyn, construida por Hermes Trismegistos (cfr. YATES, Frances: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Londres, Routledge, 2002, pág. 57 y ss.; en el Libro XXI, fol. 171r de Filarete también se habla de una torre giratoria; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, págs. 349). Una construcción de torre central o un templo en concordancia con la tipología de Filarete, se convierte rápidamente en un elemento sólido de la literatura utópica, que no se deja influenciar por obligaciones funcionales y por ideas utilitarias, sino que convierte el centro de la ciudad en el símbolo de referencia (Anton Francesco Doni, Bartolommeo Delbene, Tommaso Campanella, Johann Valentin Andreae entre otros), pero también puede ser encontrado en diseños de los arquitectos (Fra Giovanni Gioconda, Baldassare Perruzzi, Antonio da Sangallo el Joven, un proyecto no terminado para Palmanova, etc.). El conjunto de plazas termina siendo en la obra de Filarete un cuerpo extraño, tanto en el aspecto formal como en la práctica. El distanciamiento de la torre originalmente prevista para el centro de la ciudad, no sólo significa una pérdida de significado, sino que también representa una contradicción entre el conjunto irregular de las plazas y la delimitación rígida de la ciudad en su totalidad, e impide en el futuro el enlace orgánico de las (dieciséis) calles y canales radiales con el conjunto irregular de plazas.

²⁰ Cfr. MARCONI, Paolo: "Il problema della forma della città nei teorici d'architettura nel Rinascimento", *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura* n° 22, Roma, 1972, pág. 55 y ss., y MARCONI, Paolo et al.: *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*. Roma, Bulzoni, 1973, pág. 63 y ss. La teoría de M. Fagioli dell'Arco (FAGIOLI DELL'ARCO, Marcello: "Il castello delle meraviglie. Nuove ipotesi sulla genesi di Sforzinda e su Galisforma", *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura* n.s. fasc. 1-10, Roma, 1983-1987, págs. 187-196 (*Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*. BENEDETTE, Sandro y MIARELLI, Gaetano (eds.), Roma, Multigrafica Ed., 1987), según la cual Filarete emplaza el castillo principeco más allá de las murallas de la ciudad de Sforzinda, no se ha podido demostrar en conformidad al texto.

que también sirve como protección del centro mágico, al que sólo accederá el Duque mediante un puente²¹. Queda abierto si las vías pueden ser consideradas como una ilustración del movimiento de los planetas. Lo que sí podemos resaltar, es que no sólo este laberinto entre los cuatro mencionados en el tratado de Filarete, sino que otros dos más, son caracterizados por siete corredores²². Dos de ellos como en este caso, sirven nuevamente como base para un castillo principesco²³. El cuarto laberinto está rodeado por un muro cuadrado que dentro de sí incluye un jardín en forma circular que representa en su disposición un mapa mundi. En las torres de cada esquina del muro se encuentran representaciones de los cuatro vientos principales. Al medio del jardín hay otra vez un palacio, construido otra vez en una planta de tres por tres²⁴.

Volvemos a encontrar una connotación parecida macrocósmica en relación a la combinación del círculo con el cuadrado en la Catedral de Sforzinda construida sobre una cruz griega²⁵. Mientras que la cúpula semi-esférica está rodeada por rayos dorados en fondo azul, el cuadrado de la intersección de la nave inscribe la representación correspondiente circular de los continentes y de los océanos dentro de los doce signos de los meses y de los zodiacales, teniendo el mismo diámetro de la cúpula. En los brazos laterales de la cruz griega, igualmente en forma cuadrada, encontramos los cuatro elementos así como las estaciones del año.

Como último ejemplo a mencionar para las relaciones micro y macrocósmicas omnipresentes en el tratado de Filarete, queremos señalar la decoración del Palacio del Duque²⁶. En las pinturas y mosaicos del pórtico del patio interior, al lado destinada para su utilización por la duquesa, se ilustran los cuatro elementos a través esce-

²¹ Acerca del laberinto como símbolo del arquitecto cfr. sobretodo KERN, Hermann: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutung. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. Munich, Prestel, 1982, pág. 271 y ss., y REED DOOB, Penelope: *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity to the Middle Ages*. Ithaca, Cornell University Press, 1990, pág. 66 y ss.; cfr. el nombramiento repetido de Daidalos, conocido tradicionalmente como el maestro de construcción del laberinto cretense y como pionero de los arquitectos; en el Libro VI, fol. 38r se menciona a Daidalos en el contexto de la discusión de la planta del laberinto que rodea la torre del castello. De aquí también surge la denominación en las lenguas romances de laberinto o jardín de la perdición como "dédalo", etc. hasta el día de hoy. Sobre la función protectora del laberinto cfr. KERN, Hermann: *op. cit.*, pág. 108 y ss., y REED DOOB, Penelope: *op. cit.*, pág. 72 y ss.

²² Cfr. KERN, Hermann: *op. cit.*, pág. 30 y ss., sobre los aspectos cosmológicos y astrosimbólicos del laberinto. La división de la plana cuadrada en nueve cuadrados inferiores, con la sede del gobernante en el cuadrado central se conoce sólo de la tradición china, por ejemplo en la plana del Palacio Imperial de la antigua China con la Casa del Calendario Ming-t'ang en el centro, desde donde gobernaba el emperador como "hijo celestial" y trataba de crear armonía entre el cielo y la tierra (lo que también se expresa en la arquitectura misma de la Ming-t'ang, a través de la cúpula circular sobre la plana cuadrada); WHEATLEY, Paul: *The Pivot of the Four Quarters. A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971, pág. 411 y ss.; cfr. MARCONI, Paolo [et. al.]: *op. cit.*, pág. 65 y ss.

²³ Libro VI, fol. 38r y fol. 40v (ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, págs. 112 y 116); Libro XIII, fol. 99r (*Ibid.*, pág. 225); Libro XIV, fol. 110r (*Ibid.*, pág. 243). En forma parecida también manifestado un siglo después en las obras del constructor de fortalezas bologneses Francesco de Marchi (*Architettura Militare*; KERN, Hermann: *op. cit.*, fig. 347 y ss.).

²⁴ Libro XV, fol. 120r-122r; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 262 y ss.

²⁵ Libro IX, fol. 64r-66v; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, págs. 157-161.

²⁶ Libro IX, fol. 67v; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 262 y ss.

nas mitológicas y hechos históricos. En el piso representaciones relacionadas con el elemento tierra rodean otras relacionadas con el elemento agua, mientras que la bóveda lleva representaciones de los elementos contrarios a la tierra y el agua, los del aire y del fuego. Las escenas mitológicas incluídas parecen representar la transición o la unión de un elemento del piso con uno del techo, así como por ejemplo en el caso del robo de Ganymed, que une los elementos opuestos de tierra y aire, o en la caída de Ícaro o la de Phaeton que unifican los elementos contrarios de fuego y agua. La intención de esta decoración obviamente es la representación de la creación, la descomposición y la transmutación de la materia, tal vez incluso la de los procesos del opus alquímico²⁷. En la bóveda de la *loggia* en la parte trasera del espacio dedicada al Duque y que da al jardín, "se deben hacer a semejanza del cielo, lleno de estrellas de oro sobre fondo azul (...) todos los signos del cielo y los planetas y las estrellas fijas"; en el suelo sin embargo, "que se hagan en primer lugar las cuatro estaciones del año y luego los cuatro elementos y la descripción de la tierra (...) ya que en las bóvedas haremos los signos celestes"²⁸. Este ciclo cosmológico es complementado a través de representaciones en la fachada de "todos los astrólogos y matemáticos que han inventado las ciencias de medición de los cielos y la tierra"²⁹.

En la conocida edificación pedagógica de Filarete, la "Casa de las virtudes y de los vicios", la última planta se reserva para la astrología, así que esa es demostrada como la ciencia más alta por excelencia³⁰. Por esa razón esta ciencia no falta en la gran gama de las ciencias en las que el arquitecto deberá tener un conocimiento, "porque cuando dispone y hace una cosa, debe saber comenzarla bajo un buen planeta y una buena constelación"³¹. Así como el hombre se encuentra bajo la influencia de los planetas, esto ocurre de la misma manera con cada edificio así como con ciudades enteras³². Filarete incluso llega a tal extremo de compa-

²⁷ Según SINISI, Silvana: "Il Palazzo della Memoria", *Arte Lombarda* n° 38, Milano, 1973, pág. 154 y ss.

²⁸ Libro IX, fol. 67r; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 261 y ss.

²⁹ Libro IX, fol. 67r; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 263.

³⁰ Libro XVIII, aquí fol. 145r; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 306; el hecho de que a la astrología se le confiera el último piso de los siete que se les dedica a las artes liberales, no sólo tiene su justificación práctica, sino que el paso de una ciencia a la siguiente, se caracteriza al mismo tiempo como un avance en la virtuosidad.

³¹ Libro XV, fol. 113r-113v; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 252.

³² Libro I, fol. 2v; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 51: "Como todos saben, el hombre fue creado por dios. (...) Y también, a su modo, concedió al ingenio de ese hombre hacer diversas cosas para su vida y placer, y, según se ve tener más ingenio uno que otro, quién en una facultad y quién en otra, y unos más y otros menos, según se ve todos los días que ocurre entre los hombres. Y esto muchas veces es a causa de las constelaciones celestes, y también según el planeta la naturaleza produce a uno más industrial que otro, según le place..." (cfr. Libro I, fol. 5r et seq.; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 54: "No se puede negar que hay muchas y diversas clases de personas y calidades (...) que veas en los edificios el mismo efecto. Jamás has visto edificios, quiero decir casas o moradas, que fuesen totalmente iguales..."). Cfr. Libro I, fol. 6r-7r, aquí fol. 6r; ANTONIO AVERLINO "FILARETE": *op. cit.*, pág. 56 y ss. "Podrías decir: 'Pero también se muere aunque se coma.' También el edificio decae por efecto del tiempo. Y unos mueren antes que otros, y tienen menos salud, lo cual muchas veces ocurre por la complexión, es decir, por haber nacido bajo un planeta o en tal o tal otro punto. Del mismo modo el edificio se arruina antes o después según sea la bondad de sus materiales, e incluso bajo qué planeta y punto se edifica. (...) Basta con esto

rar la concepción y la construcción de una ciudad con la creación y el nacimiento de un niño³³. Si existe la posibilidad de elaborar una carta natal para el ser humano, entonces habrá que buscar el momento propicio también para las edificaciones humanas en miras a su futuro.

Aunque la astrología es considerada como parte necesaria del conocimiento del arquitecto, luego es un especialista, un astrólogo de la Corte que es encargado por Francesco Sforza con la tarea de determinar el momento propicio para sentar la primer piedra de la construcción³⁴. Éste concluye lo siguiente: “El buen día y el buen punto para la construcción de la ciudad y para poner la primera piedra será, en este año sesenta el día 15 de abril, a las diez y veinte. En aquel momento será ascendente un signo fijo de la tierra elevándose el Sol...”³⁵. La entrada del sol en Aries, el pri-

para entender que el edificio vive e muere y es ayudado a vivir y a morir como le ocurre al hombre, es decir, al cuerpo del hombre.”; parecido en el Libro VII, fol. 47r. Cfr. Libro IV, fol. 25v; ANTONIO AVERLINO “FILARETE”: *op. cit.*, pág. 85, en donde Filarete deja una caja junto a la primera piedra del fundamento de la muralla de la ciudad, que aparte del libro de bronce contiene “un vaso de piedra lleno de mijo, o de trigo, quiero decir de grano, cuya tapa es una imagen de Cloto y de Láquesis y de Atropos, y sobre el cual sólo está escrito ‘vida y muerte’. He preparado también un vaso de vidrio lleno de agua, y uno lleno de vino, y uno lleno de leche, y uno lleno de aceite, y uno lleno de miel. (...) La razón por la que pongo estas cosas en el fundamento es que, como saben todos, todo lo que tiene un principio debe tener un fin. (...) Este vaso significa que una ciudad debe ser como un cuerpo humano, y por eso debe estar llena de aquello que da la vida al hombre...”.

³³ Libro II, fol. 7v; ANTONIO AVERLINO “FILARETE”: *op. cit.*, pág. 61: “Tal vez podrías decirme: ‘me has dicho que el edificio se parece al hombre. Pues, si es así, hay que engendrarlo, y luego parirlo, como al hombre’. Y así es: el edificio primero se engendra y luego nace. Lo podrá entender por comparación: es como cuando la madre pare a su hijo al cabo de nueve meses, o a veces de siete, y lo hace crecer con buen orden y solicitud. – Dime, ¿cómo se produce esta concepción? – La concepción del edificio es de la siguiente forma: así como nadie puede engendrar a otro sin el concurso de la mujer, del mismo modo el edificio no puede ser creado por uno sólo; y así como no se puede engendrar sin mujer, del mismo modo el que quiere edificar necesita tener un arquitecto y engendrarlo con él. Y luego el arquitecto tiene que parirlo, y cuando lo ha parido, el arquitecto viene a ser la madre del edificio. Pero antes de parirlo, del mismo modo que la mujer - como te he dicho antes lleva el feto en el cuerpo nueve o siete meses, así el arquitecto debe fantasear y pensar durante nueve o siete meses y darle vueltas en su mente de diversos modos, y hacer diversos diseños mentales sobre la concepción que ha realizado con el patrón, según la voluntad de éste. Y así como la mujer nada hace tampoco sin el hombre, así el arquitecto es la madre aquel lleva esta preñez. Y según su deseo, cuando lo ha rumiado y considerado bien y pensado de muchas maneras, debe luego elegir aquel que le parezca más adecuado y hermoso según los designios del que lo ha engendrado. Y hecho esto, parirlo...”

³⁴ Filarete no nombra al astrólogo de la Corte, tal vez pensó en Battista Piasio, un teólogo y astrónomo augustiniano, al que Francesco Sforza había mandado llamar justo antes para servirle en su Corte; éste no sólo había comentado la *Sphaera* de Sacrobosco, sino que era conocido por sus predicciones de acontecimientos futuros y por sus pronósticos anuales (cfr. THORNDIKE, Lynn: *A History of Magic and Experimental Science*. Nueva York, Columbia University, 1934, vol. 4, pág. 458 y ss.). Sin embargo, Francesco Sforza también se sirvió de otros astrólogos. En el año 1451 encomendó a tres de ellos para determinar el momento más adecuado para la toma del Castello di Porta Giovia en Milán. En la correspondencia correspondiente se nombran las siguientes fechas importantes: la fecha de nacimiento del propio Duque y el de su capitán, así como la fecha de la construcción del Castello (BELTRAMI, Luca: *Il Castello di Milán durante il dominio dei Visconti e degli Sforza 1368-1585*. Milán, U. Hoepli, 1884, pág. 99 y ss.; cfr. CASTELLI, Patrizia: “Caeli enarrant: Astrologia e città”, en *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno internazionale di storia urbanistica (Lucca 1977)*. MARTINELLI, Roberta y NUTI, Lucia (eds.), Lucca, Il Ciscu, 1977, pág. 186). Galeazzo Maria Sforza también le dio empleo a varios astrólogos (LUBKIN, Gregory: *Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*. Berkeley, University of California Press, 1994, pág. 116 y ss.; cfr. THORNDIKE, Lynn: *op. cit.*, pág. 263 y ss. y pág. 439).

³⁵ Libro IV, fol. 24v-25r; ANTONIO AVERLINO “FILARETE”: *op. cit.*, pág. 84 y ss. El texto continúa: “Venus,

mer signo que domina entre el 21 de marzo hasta el 20 de abril, como el momento más indicado para la construcción de edificaciones y ciudades por el hombre es una suposición tradicional³⁶. No es fortuito que coincida con aquella sobre la constelación de los planetas en el momento de la creación del mundo por Dios³⁷. Esto nos hace suponer que los esquemas cuadrados del horóscopo que predominaban tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, con su sistema dodecanario de Casas y Signos, se derivan de la construcción en ocho partes de los cuadrados superpuestos de las tetradas elementales y cualitativos, respectivamente, la cual, tal como ya hemos

la fortuna, estará en signo fijo terrestre: el hecho de que ésta esté en signo fijo, y el señor en ascendente es venturoso, porque está en su casa y en la ascendente. La luna en aquel mismo punto estará en medio del cielo, recibida en la casa de Saturno, la cual tiene gran virtud para la edificación de la ciudad, propiciada por el aspecto trino de Júpiter con la mayor fortuna. Saturno también es propicio en su propia casa en aquel mismo punto, colocado en la décima casa y señor de la casa de la Luna; la parte de la fortuna de la décima casa respecta a la cumplida amistad, es decir, al espectro trino de Júpiter. Por todo lo dicho, este día y hora es apto y debe ser elegido como comienzo de la construcción de dicha ciudad."

³⁶ La contemplación de la constelación planetaria durante la edificación de ciertas construcciones o ciudades es una práctica antigua mencionada en un sinnúmero de fuentes. Su importancia para la Edad Media y para la Edad Moderna queda comprobada a través de numerosos libros didácticos de astronomía (p.e. por Guido Bonatti y Cecco d'Ascoli, o Nicolas Oresme ex negativo, cfr. sobretodo CASTELLI, Patrizia: *op. cit.*, págs. 173-193; además THORNDIKE, Lynn: *A History of Magic and Experimental Science*. Nueva York, Columbia University, 1923 y ss., vol. 2, pág. 825 y ss. y pág. 954 y ss.; vol. 3, pág. 399 y ss.; vol. 4, pág. 137; Idem: *The Sphere of Sacrobosco and Its Commentators*. Chicago, University of Chicago Press, 1949, págs. 343-411, antetodo pág. 375; BAIGENT, Michael et al. (eds.): *Mundane Astrology*. Londres, Aquarian, 1992, pág. 262 y ss.), así como a través de los cronistas de algunas ciudades (p.e. Rinuccini: Florencia florece porque su reconstrucción había sido iniciada bajo Carlos el Grande "a dí primo d'aprile alle diciasette ore dopo il meriggio, ascendente l'Ariete casa di Marte e principio del Zodiaco..."; citado según CASTELLI, Patrizia: *op. cit.*, pág. 191 y ss.). También Alberti aconsejó iniciar la construcción bajo un buen omen y en equilibrada constelación planetaria (*De re aedificatoria* I,6 y II,13; sobre la posición de Alberti frente a la astrología cfr. NEWMAN, William R. y GRAFTON, Anthony (eds.): *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*. Cambridge/Mass., MIT Press, 2001, pág. 5 y ss.); al igual que Francesco di Giorgio Martini (*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. MALTESE, C. (ed.): Milano, Il Polifilo, 1967, vol. 2, pág. 294 y ss.) y Francesco de Marchi (*Architettura militare* I,19; cfr. DE LA CROIX, H.: "Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy", *Art Bulletin* n° 42, Nueva York, 1960, pág. 285 y ss.). Muchas veces sólo se resalta la influencia de los planetas para el destino de edificaciones y ciudades en general, sin embargo si se habla de la constelación más propicia, entonces se trata siempre de la entrada del Sol en el primer grado del signo Aries. Parece que también se llevaron a cabo discusiones acerca del momento más propicio para los trabajos de fundamentación del Ospedale Maggiore en Milano, encargados a Filarete por Francesco Sforza, ya que éstos se efectuaron según nuestro texto el 4 de abril (de 1456; sin embargo Filarete señala una inscripción de una columna delante del hospital el 12 de abril); cfr. p. e. LAZZARONI, M. y MUÑOZ, A.: *Filarete. Scultore e architetto del secolo XV*. Roma, W. Modes, 1958, pág. 185 y ss., aquí pág. 187. La descripción de las ceremonias que acompañaban la celebración de la fundamentación de Sforzinda en Antonio Averlino..., libro XI, fol. 83v, pág. 192), que por lo general se rige al ejemplo del Ospedale Maggiore, parece ser un relato fiel de la colocación de la primera piedra del hospital milanes.

³⁷ El *thema mundi*, el horóscopo mundial o la posición asumida de cada planeta al inicio del mundo, se da, cuando el Sol se encuentra en el signo de Aries, señalado incluso por los babilones (y representa simultáneamente el inicio del año babilónico). Según Albumazar, la creación del mundo ocurrió hallándose en conjunción los siete planetas en el primer grado de Aries (en *De magnis coniunctionibus*, así como en la *Introductio ad astronomiam*; sobre todo en la posterior, que fue traducida en 1130 al latín y tuvo mucha acogida en el mundo occidental). Parecido, Firmicus Maternus, *Mathesis* III,1. Cfr. ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria* II,13: "Alcuni però vogliono che la costruzione sia iniziata in modo propizio, essendo di grande importanza sapere in quale momento ogni cosa sia entrata nel novero delle cose esistenti..." E tanta influenza fu attribuita dagli antichi sapienti a questo punto d'inizio sugli avvenimenti successivi, che – come

comprobado, fue descrita en los libros didácticos sobre la astrología de esa época como la abstracción del cosmos³⁸.

Este patrón es la idea arquetípica en la mente de la deidad creadora y como tal la disposición geométrica del cosmos. Pero no sólo nos provee el modelo para el cosmos como el todo, sino que marca su forma en cada nivel de la creación, de manera que todas las cosas son creadas *ad similitudinem archetypi* (Sacrobosco). Como consecuencia surge una red detallada de correspondencias entre los diferentes niveles de la creación. Esta es la base ideal para la teoría de correspondencia del micro y macrocosmos en su conjunto y la primera base para la epistemología del Renacimiento. Ernst Cassirer la ha traducido en una imagen adecuada:

“El mundo se parece a un cristal que, sin importar en cuantos y cuán pequeños pedazos uno lo divida, siempre deja reconocer la misma forma de organización característica³⁹”.

Una visión del mundo estructurada como ésta, en la cual la forma del conjunto del mundo se repite en sus propias subpartes, requiere de un complejo sistema de pensamientos”, que no se apoya tanto en las causalidades físicas, sino que trata de explicar la naturaleza y sus procesos siguiendo el principio de la identidad sustancial, de la correlación, de la analogía y de la simpatía. De una ley así, de estructural unidad de

riferisce Giulio Firmico Materno – alcuni cedettero di avere scoperto dall'andamento della storia la data di nascita del mondo, del che diedero notizia con dotte trattazioni...”; ALBERTI, Leon Battista: *L'architettura*. ORLANDI, G. (ed.): Milano, Il Polifilo, 1966, pág. 166. Cabe resaltar las órdenes emitidas poco después por Marsilio Ficino para la producción de talismanes. En el capítulo “De fabricandi universi figura” de su tercer *Libro della Vita* (“De vita coelitus comparanda”) dice: “Through it (an image of the very universe itself), they seem to hope for a benefit from the universe. The adherent of these things, if he can do it, should sculpt an archetypal form of the whole world, if he pleases, in bronze; he should imprint this subsequently at the right time in a thin gilded plate of silver. But when exactly should he imprint it? When the Sun reached the first minute of Aries. For astrologers customarily tell the fortune of the world - at least, what is going to happen in that year - from this moment, since it is the return of its birthday. He should therefore imprint this figure of the whole world on the very birthday of the world.” *Libro della Vita* III,19; FICINO, M.: *Three Books on Life*. KASKE, C. V. y CLARK, J. R. (eds.): Binghamton/Nueva York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1989, pág. 343 y ss.; en relación a cómo hay que entender esta visión del mundo “arquetípica” no se nos revela; será que Ficino supone como sobreentendido el conocimiento del mismo? Entonces, realmente podría tratarse de la figura de dos tetradas superpuestas y encerradas por un círculo a la que nos hemos dedicado con énfasis.

³⁸ Acerca del esquema utilizado en el siglo XV cfr. p. e. LEO, A.: *Casting the Horoscope*. Londres, L. N. Fowler, 1969, pág. 110 y ss.; NORTH, J. D.: *Horoscopes and History*. Londres, Warburg Institute, 1986, pág. 1 y ss.; MIRTI, G.: “Una introduzione all’astrologia genetliaca”, en BINI, D. y MILANO, E. (eds.): *Astrologia. Arte e cultura in età rinascimentale*. Modena, Il bulino, 1996, pág. 245 y ss.

³⁹ CASSIRER, E.: *Die Begriffsform im mythischen Denken*. Leipzig, Teubner, 1922, pág. 29 y ss., aquí pág. 34; cfr. FOUCAULT, M.: *Les mots et les choses. Un archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1993, sobre todo pág. 32 y ss.; VICKERS, B.: “On the Function of Analogy in the Occult”, en MERKEL, I. y DEBUS, A. G. (eds.): *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*. Washington, Folger Shakespeare Library, 1988, págs. 266-292, y LEINKAUF, T.: “Interpretation und Analogie. Rationale Strukturen im Hermetismus der Frühen Neuzeit”, en TREPP, A. Ch. y LEHMANN, H. (eds.): *Antike Weisheit und kulturelle Praxis. Hermetismus in der Frühen Neuzeit*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, págs. 41-46.

efectismo, el hombre también puede disponer activamente. De esta manera, la emanación cósmica se encuentra con la capacidad del hombre –gracias a la captación de los nexos estructurales entre el macro y microcosmos– de influir por su parte el mundo superior y de apoderarse de sus fuerzas, a lo que aspira el arte de la magia, al igual que continuar y perfeccionar, modificar o volver a establecer la creación divina en la naturaleza, que es el objetivo del arte alquímico. La magia y la alquimia se muestran de esta manera como parte activa de la captación de la naturaleza, como la parte práctica de una visión del mundo basado en la correlación. Lo que en primer lugar une las ciencias de la astronomía y alquimia por una parte, con las teorías del arte mágico y alquímico por otra, pues es el esquema de elementos y de cualidades cuádruples cómo se nos ha presentado en los tratados astronómicos de aquella época.

Esta figura se adoptó en la alquimia a través de la teoría de la materia de Aristóteles, según la cual los elementos no se distinguen en cuanto a su materia o sustancia (*hyle*) sino sólo en cuanto a su forma o cualidad (*morphe*), y por lo tanto son convertibles entre sí⁴⁰. Según Aristóteles, todas las cosas perceptibles por los sentidos están compuestas de materia no determinada (la materia primaria del caos original) y de sus cualidades correspondientes, que por su lado pueden ser clasificados como necesarios (esenciales) y como coincidenciales, irrelevantes (es decir accidentales). En conclusión, los elementos aristotélicos son diferentes formaciones de la misma materia primaria, pero cada vez con parejas de cualidades esenciales y contrarias: la tierra es fría y seca, el agua es húmeda y fría, el aire es caliente y húmedo y el fuego es caliente y seco. Estas cualidades pueden variar y al ser esenciales, con esto los elementos también se transforman en otros elementos. Esta transmutación es posible gracias al hecho de que cada elemento comparte una misma cualidad con otro elemento: la tierra y el agua comparten el frío, el agua y el aire comparten la humedad, el aire y el fuego comparten el calor y el fuego y la tierra comparten la sequedad. Por consiguiente, si uno cambia la proporción y la combinación de estos elementos en un cuerpo, surge uno nuevo.

Los alquimistas adoptaron en principio la doctrina aristotélica de los elementos y cualidades, ya que explicaba en teoría la posibilidad del refinamiento y la transmutación de los metales. Sin embargo se distanciaban de Aristóteles al afirmar que la materia primaria (materia prima) sin propiedades se podía aislar⁴¹. Donde se encontró con otra teoría sobre la materia, especialmente la doctrina árabe del azufre

⁴⁰ Cfr. *Meteorologica* I y IV,1; *De generatione et corruptione* II,3-4, y *De coelo* II, 7.

⁴¹ No existe una buena monografía completa sobre las bases y la historia de la Alquimia, en mi opinión lo mejor me parece COUDERT, A.: *Alchemy. The Philosopher's Stone*. Londres, Wildwood House, 1980; cfr. SHUMAKER, W.: *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Patterns*. Berkeley, University of California Press, 1979, pág. 160 y ss.; también recomendable THORNDIKE, L.: *A History of Magic and Experimental Science*. Nueva York, Columbia University, 1923 y ss., vol. 2-4; muy útil como breve resumen son también las dos obras de referencia ABRAHAM, L.: *A dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, y PRIESNER, C. y FIGALA, K. (eds.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. Munich, Beck, 1998; entre los diferentes estudios a consultar hay que destacar a RUSKA, J.: *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*. Heidelberg, C. Winter, 1926; además MAHDIHASSAN, S.: "Compass as a significant symbol of Alchemy

y del mercurio, la que trataremos más adelante, los cuatro elementos también eran vistos como básicos, de los cuales primero se forman los principios del azufre y del mercurio, los que a su vez forman los metales. De todas maneras, los metales inferiores no pueden ser transformados en oro sin ser descompuestos previamente en su sustancia primordial libre de cualidades, que es la materia prima. Por consiguiente, el metal aún imperfecto primero se debe putrificar y descomponer, en su materia elemental, en la materia primaria. El resultante *chaos* indiferenciado luego es dividido y separado en sus cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. Finalmente los aspectos contrarios de los elementos (caliente y frío, seco y húmedo) deben ser reconciliados y unificados sirviéndose cada vez de aquella cualidad que cada elemento tiene en común con el próximo: la tierra es fría y seca, por lo tanto comparte el frío con el agua, que es fría y húmeda, el agua comparte la humedad (o la fluidez) con el aire, que es caliente y fluido, y el aire comparte el calor con el fuego que es caliente y seco. En resumen, durante el opus alquímico, los cuatro elementos son segregados y combinados de tal manera para crear una forma nueva, más pura, hasta que alcance el estado perfecto de oro. Por eso los alquimistas son a menudo considerados los antecesores de la química experimental. Pero las ideas alquimistas en la Edad Media igual que en el periodo del Renacimiento, eran igual de importantes tanto metafísicamente como físicamente. En otras palabras, para muchos alquimistas, el objetivo del opus era la transformación de los metales inferiores en oro y así obtener una inagotable fuente de riqueza. En este caso, la alquimia era vista como un arte que podría perfeccionar la naturaleza y el énfasis se pone sobre el alquimista como el perfeccionador de las imperfecciones de la naturaleza⁴². No obstante, para otros, la meta de la transformación alquimista no era la obtención del oro, sino de una sustancia llamada Piedra Filosofal o quinta *essentia*.

Ya Aristóteles había postulado aparte de los cuatro elementos del mundo terrestre, en el espacio sublunar, la existencia de un quinto elemento no creado, imprecadero e intransformable que se encuentra fuera del espacio terrestre, en el espacio supralunar, en el ámbito eternamente igual de las estrellas fijas. Este quinto elemento al que se le atribuyó el término de "éter", luego se convirtió en la Piedra Filosofal o quintaescencia de los alquimistas⁴³. Ya para Aristóteles este quinto elemento celestial, al igual que el dodecaedro de Platón, simbolizaba el conjunto de los

which as art tries to imitate creation", *Hamdard medicus: Quarterly Journal of Science and Medicine* n° 29,3, Karachi, 1986, págs. 3-17.

⁴² La naturaleza en su ambición por la perfección quiere producir únicamente oro, la sustancia más preciosa del mundo. Todos los demás metales son etapas anteriores en el lento proceso de la producción de oro, o simplemente fracasos. Mientras la naturaleza requiere más de mil años para llevar a cabo una tarea, el alquimista lo hace en un tiempo mucho más reducido gracias a su acceso a los secretos de la creación en su laboratorio. Esta visión fue aplicada luego a otros procesos de la naturaleza, p.e. a la curación de enfermedades. Lo que aquí ocurre, no es una modificación de la naturaleza, sino su imitación y su perfeccionamiento, según la conocida fórmula de Aristóteles: "El arte culmina lo que la naturaleza no es capaz de culminar, en parte imita a la naturaleza." (*Física* II,8,199 a 15).

⁴³ *De Coelo* I,3 y IV; Aristóteles mismo nombra este quinto elemento el primero (*proton soma*).

cuatro elementos y de las cuatro cualidades sintetizadas en una unidad ideal. El éter no conoce frío ni calor, ni humedad ni sequedad, ni otras propiedades opuestas. Es del todo simple y no se puede transformar en ninguno de los cuatro elementos sublunares. Distanciándose de ellos, dispone del movimiento más perfecto de todos, el movimiento circular uniforme y eterno. La relación entre la quintaescencia con los cuatro elementos y las cualidades por lo tanto corresponde a la relación que existe entre el cielo y la tierra. Según Aristóteles, por eso el quinto elemento nunca puede ser encontrado en la tierra. Sin embargo, los alquimistas reclamaban la quintaescencia como el resultado de su arte. Ahora, el alquimista cesa de ser solamente un colaborador de la naturaleza, sino crea algo que trascende la naturaleza. A veces la función de esta sustancia era considerada como el agente transmutor en la transformación de metales en oro, para otros, era el elixir de la vida, fuente de juventud, longevidad y de sabiduría; en otros casos servía como sinónimo para el resultado obtenido a través de la obra alquimista: el estado de una parte del mundo más allá del reino de la permutación y de la decadencia. Pero siempre cuando se habla de la Piedra Filosofal o de la quintaescencia, se trata de algo que sobrepasa la naturaleza, es decir la creación divina en su estado corrupto.

Una metáfora alquimista utilizada constantemente representa la separación y la consiguiente unificación de los cuatro elementos y las cuatro cualidades (coincidentia oppositorum) hacia la trascendente unidad armónica, la quintaescencia, ilustrada como la cuadratura del círculo introvertida, que es la transformación del cuadrado (los cuatro elementos y las cuatro cualidades: el mundo material) en el círculo (la quintaescencia: el cielo). Esta es exactamente la figura en la que se basa la plana de Sforzinda y que los tratados astronómicos de aquella época presentaban como la abstracción del cosmos.

Por otro lado, ya en la filosofía natural de la Stoa, a diferencia de Aristóteles, se asumía la existencia de los cinco elementos y sus cualidades también en la esfera supralunar. Pero los elementos del cosmos eran vistos como portadores de principios puros y espirituales, mientras que los elementos terrestres eran considerados como manifestaciones mezcladas, impuras de estos principios, y por lo tanto se mantenía la diferenciación de ambas esferas. Con esto se había modificado la doctrina monástica de la substancia esencial de Aristóteles y se convirtió en una teoría de la relación macro y microscópica. Este nexo entre mundo y cosmos, micro y macro cosmos en el marco de un principio de correspondencia universal se manifiesta de manera más clara en la *Tabula samaragdina* que se atribuía a Hermes Trismegistos, el misterioso padre de la alquimia, y que se conocía en el occidente por lo menos desde la época de Albertus Magnus. "Lo que se encuentra abajo es aquello que se encuentra arriba, y lo que se encuentra arriba, es lo que se encuentra abajo, para la perfección del milagro de la única cosa"⁴⁴. Por eso es que los planetas y sus constelaciones tenían que ser considerados tanto al inicio como en los trabajos posteriores de la obra alquimista.

Tal como para los astrólogos y para el arquitecto Filarete, los alquimistas también consideraban la entrada del sol en el primer signo Aries como el momento más indicado para el comienzo del opus, porque en ése mismo momento el creador divino había creado el cosmos por su cuenta⁴⁵. Es decir que el alquimista se preocupaba por llevar a cabo su trabajo paralelamente a la creación divina y comparaba su obra microcósmica con el opus del creador del mundo a inicios de los tiempos. Se quería construir la obra alquimista basándose en los mismos principios y con las mismas proporciones del gran mundo, el macrocosmos. Es por éso que en tratados alquimistas se encuentra con frecuencia la denominación de la Piedra Filosofal como un “microcosmos” o un “mundo pequeño”⁴⁶. La *Tabula Smaragdina* atribuida a Hermes incluye en la descripción del opus alquimista la observación “de esta manera se creó el mundo”⁴⁷, lo que su comentador más influyente Hortolanus explica de manera siguiente: “Tal como el mundo fue creado, de la misma manera está compuesta nuestra piedra”⁴⁸. En consecuencia los alquimistas no sólo veían su creación como una réplica de la creación de Dios, sino que también percibían la creación divina como un proceso alquímico. Los alquimistas veían a Dios como un alquimista divino que creó un universo ordenado y armonioso a través de un proceso de segregación y conjunción de los cuatro elementos sobre el caos primordial de la materia prima. Es decir que la tarea del alquimista era volver a los secretos de la creación divina del macrocosmos, porque en su opus se veía una réplica o una restauración de la creación originaria de Dios. El último objetivo del alquimista era este nuevo acuerdo entre el micro y macro cosmos, la restauración de la armonía pura del origen antes de la decadencia, el reestablecimiento de la unidad mitológica y la integridad del mundo en el momento de su creación, o la re-creación de la creación divina originalmente armoniosa.

La hipótesis de que Filarete no sólo quería crear una imagen de la estructura concepcional del cosmos, tal como lo podemos ver en los tratados astronómicos de la época, sino que también aspiraba a una re-actualización o re-creación de la primordial creación divina, tal como los alquimistas, posibilitada por el conocimiento

44 RUSKA, J.: *op. cit.*, pág. 2 (Segunda oración: “Quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.”); sobre la *Tabula Smaragdina* cfr. KAHN, Didier: *Hermès Trismégiste. La Table d’Émeraude et sa tradition alchimique*. Paris, Les Belles Lettres, 1994.

45 Por ejemplo en Albertus Magnus, *De causis proprietatum elementorum* I,2,7.

46 P. e. en Petrus Bonus, *Pretiosa margarita novella de thesauro ac pretiosissimo philosophorum lapide*; BONUS, Petrus de Ferrara: *The New Pearl of Great Price*. WAITE, A. E. (trans.), 2 ed., Nueva York, Arno Press, 1974, pág. 238: “The stone of the Philosophers ... a microcosm or little world”; cfr. *Tractatus Micreris suo discipulo Mirmefindo*, en ZETZNER, L. (ed.): *Theatrum chemicum*... s.l., Argenterati, 1613 y ss., vol. 5, pág. 388, o Nicolaus de Comitibus: *Speculum alchimiae*, en ZETZNER, L.: *op. cit.*, vol. 4, pág. 515 y ss. (cfr. THORNDIKE, L.: *op. cit.*, vol. 3, pág. 163 y ss.).

47 RUSKA, J.: *op. cit.*, pág. 2 (frase 10: “Sic mundus creatus est.”).

48 HORTULANUS: *A Briefe Commentarie of Hortulanus the Philosopher, upon the Smaragdine Table of Hermes of Alchemy*, en BACON, R.: *The Mirror of Alchimy Composed by the Thrice-famous and Learned Fryer, Roger Bacon (1597)*. LINDEN, S. J. (ed.): Nueva York, Garland, 1992, pág. 25.

acerca de su estructura, nos testifican las descripciones detalladas de los ritos y los hechos que acompañan la ceremonia de la puesta del primer cimiento en el momento determinado por el astrólogo de la Corte Sforzesca⁴⁹. Aparte de diferentes *omenes* propicios y ritos exorcistas que tienen la intención de excluir los poderes del caos del cosmos urbano y de asegurar el bienestar y los recursos, se trata sobretodo de imágenes de una cosmogonía, que acompañan este acto de fundación, como por ejemplo el sacrificio de un ser humano, la serpiente como protectora del centro de la vida en el árbol del mundo o la hierogamia cósmica del cielo y de la tierra en la unificación del águila con la serpiente. Todas estas imágenes tienen la intención de trasladar la fundación histórica de la ciudad a dimensiones místicas de la primordial creación del mundo al inicio de los tiempos y así repetir en forma real-simbólica el acto de creación divina. La reactualización de la cosmogonía debe resultar en un retorno a la unidad y la armonía primordial y de tal manera asegurar sabiduría, riqueza y la estabilidad al nuevo cosmos⁵⁰.

Al inicio de las ceremonias de fundación se entierra junto con el primer cimiento un cajón de mármol en el fundamento de las murallas de la ciudad⁵¹. En ese cajón se había depositado un libro, que deberá dar testimonio "de todas las cosas de esta época nuestra y también de los hombres dignos que las han hecho", pero sobre todo de los propios esbozos y de las arquitecturas de Filarete⁵². La justificación para esta medida hace *éxplicit* la correspondencia con aquél Libro Dorado antiguo, que más tarde será encontrado en las excavaciones de las murallas de una segunda ciudad al lado del mar:

"La razón por la que pongo estas cosas en el fundamento es que, como

⁴⁹ Antonio Averlino... *op. cit.*, Libro IV, fol. 25r-30r, págs. 84-91) y Libro V, fol. 33r (*Ibidem.*, pág. 97); cfr. Libro VI, fol. 41r (*Ibid.*, pág. 117); explicación parcial en Libro VI, fol. 45r-45v (*Ibidem.*, pág. 122 y ss.); cfr. la descripción de las ceremonias durante la colocación de la primera piedra del hospital de Sforzinda en Libro XI, fol. 83v; *Ibidem.*, pág. 192. Sólo SINISI, S.: *Filarete nascosto*. Salerno, Istituto universitario di magistero, 1971, pág. 27 y ss., le dedica más atención a este acontecimiento, sin profundizar en su simbolismo.

⁵⁰ A continuación se trata de perennizar la creación educando el pueblo de manera que destaque en él la virtuosidad. La ciudad entera se presenta como un edificio educativo, plataforma de un verdadero orbis pictus, como lo volvemos a encontrar en las posteriores utopías literarias de Caspar Stiblin o Tommaso Campanella. Las pinturas, esculturas y los mosaicos portan frecuentemente inscripciones descriptivas y en el caso de Filarete no sólo sirven para la formación general científica, para la presentación de ídolos y de ejemplos disuasorios de la historia y de la mitología. Sforzinda le da mucha importancia a representaciones que aportarán que los ciudadanos sean conscientes de los fundamentos macrocósmicos de la ciudad y de su creación. En este marco cabe resaltar sobre todo aquella fuente en el patio del Palacio del Duque al centro del conjunto urbano (*Antonio Averlino... op. cit.*, Libro IX, fol. 68r, pág. 163 y ss.), que a través de su escultura, su relieve y a través de inscripciones explicativas deberán recordar permanentemente los ritos festejados en aquél lugar, así como los acontecimientos en torno a la fundación de la ciudad y penetrar de esta manera también hasta la conciencia colectiva; cfr. SINISI, S.: "Il Palazzo della Memoria", *Arte Lombarda* n° 38, Milano, 1973, pág. 158. Sobre el programa educativo de Filarete en el contexto de la literatura utópica cfr. RAHMSDORF, S.: *op. cit.*, sobretodo pág. 53 y ss. En la "Casa de la virtud y del vicio" (*Antonio Averlino... op. cit.*, Libro XVIII; pág. 303 y ss.) la arquitectura se convierte en pedagoga; cfr. BAUER, H.: *op. cit.*, pág.

saben todos, todo lo que tiene un principio debe tener un fin. Cuando les llegue ese momento, algunos encontrarán estos objetos, y por esto seremos recordados y nombrados por ellos; como hoy, cuando por excavación o ruina se encuentra alguna cosa digna, la estimamos y nos place haber encontrado esa cosa que representa la Antigüedad, y el nombre de los que la han hecho”⁵³.

El presente, es decir las arquitecturas y obras de Filarete, tendrán el mismo valor y significado para las próximas generaciones como los que se le atribuye a la Era Dorada de la Antigüedad para la actualidad.

En los trabajos de fundamentación de la muralla de la ciudad porteña llamada Plusiapolis (“ciudad rica”) se descubre un tesoro que contiene, entre otras cosas preciosas, un libro dorado redactado en griego⁵⁴. El autor de este Codex Aureus es un rey antiguo llamado Zogaglia, cuya ciudad Galisforma (ambos nombres son desfiguraciones anagramáticas de Galeazzo Maria Sforza) había existido en ese mismo lugar. El relato cuenta la historia de este antiguo rey que, sirviéndose de más anagramas, en realidad termina siendo la historia de la subida al poder de la familia Sforza⁵⁵. Es decir que se trata de una afirmación y de una *nobilitación* del dominio de los Sforza a través de una proyección al pasado y al ideal de la Antigüedad. Pero también Filarete aparece con dos papeles: como arquitecto de los Sforza y como arquitecto de la Corte del antiguo Rey Zogaglia “Onitoan Nolivera (...) de origen *notirenflo*” (Antonio Averlino, Florentino), es decir como creador de todas las edificaciones y plantas descritas en el antiguo Libro Dorado. Al final se comienza la construcción de la ciudad porteña de los Sforza recurriendo a las descripciones de una ciudad porteña con todas sus edificaciones correspondientes que se situaba en el mismo lugar, pero que se había sumergido⁵⁶. Sin embargo, algunas descripciones se refieren a edificaciones ya construidas en la ciudad de Sforzinda situada más al interior del país. Los palacios mencionados entonces vuelven a ser descritos en el Libro Dorado y las iglesias construidas entonces vuelven a ser nombradas. Y realmente, Filarete atribuye al antiguo Rey Zogaglia también la construcción de una segunda

78 y ss.; además HIDAOKA, K.: “La casa della virtù e del vizio nel trattato del Filarete”, en GUILLAUME, J. (ed.): *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Paris, Picard, 1988, págs. 115-128, y OPPIO, L.: “La casa della virtù e del vizio del Filarete e le allegorie vinciane del piacere e dispiacere”, *Achademia Leonardi Vinci* n° 8, Florencia, 1995, págs. 190-193.

⁵¹ Antonio Averlino... *op. cit.*, Libro IV, fol. 24r, pág. 85.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Antonio Averlino... *op. cit.*, Libro XIV, fol. 103r y ss., pág. 231 y ss.

⁵⁵ Tanto en Zogaglia como en Galisforma se oculta el nombre del príncipe Galeazzo Maria Sforza; la suerte de su bisabuelo y de su padre son los hechos realizados por Iacopo Mucio (Locuimo) Attendolo, y el camino recorrido por Francesco Sforza para obtener el dominio sobre el país de mayo, desde la victoria sobre el Braccio (Ciobra) da Montone hasta el matrimonio con Bianca Maria, hija de Filippo Maria (Polifiamma) Visconti.

⁵⁶ La lectura del Libro Dorado a partir del Libro XIV, fol. 103r hasta el Libro XXI, fol. 173r, en Antonio Averlino... *op. cit.*, págs. 231-352.

ciudad, más al interior del país, donde Filarete acabó de construir la ciudad de Sforzinda por encargo de Francesco Sforza⁵⁷. A esto se suma, que en la lectura del Libro Dorado el diálogo del rey antiguo con su arquitecto, no puede ser distinguido ni siquiera en la forma de aquél diálogo que existe realmente entre Filarete y Galeazzo Maria Sforza; sí, incluso Filarete se olvida de hacer anagramas de los nombres o no lo hace a propósito, para los dos planos temporales ya no sean distinguibles y se unan. De esta manera, Filarete legitima y le otorga nobleza a sus propias ideas y diseños siguiendo el ideal de la Antigüedad y se presenta como creador de una nueva Era Dorada.

Sin embargo, lo que el arquitecto entiende concretamente bajo arquitectura "antigua", la que debe de ser reavivada, en realidad tiene poco que ver con la arquitectura romana, recogida arqueológicamente por Brunelleschi y Alberti y bien conocida por Filarete. Eso se puede ver claramente y a más tardar en las ilustraciones anexas a las descripciones de las edificaciones de Sforzinda, que muchas veces tienen más elementos en común con arquitecturas del Oriente próximo y lejano que con construcciones griegas o romanas de la Antigüedad clásica⁵⁸. El texto por su parte se refiere varias veces a Egipto como fuente de toda arquitectura y como el

⁵⁷ El relato de la disputada subida del rey Zogaglia (de Francesco Sforza) termina con la frase: "Así que luego, estando en paz, se deleitó mucho con la arquitectura y construyó muchos y diversos edificios; y sobre todo, en este valle de arriba, no muy lejos de aquí, una gran ciudad. Aquí hicimos juntos, en este lugar, otra ciudad con un puerto magnífico y útil que en sus tiempos se llamaba Limen galenokairen, y la ciudad se llamaba Plousiapolis..." (*Antonio Averlino... op. cit.*, Libro XIV, fol. 104r, pág. 235).

⁵⁸ Se sospecha la influencia de arquitecturas y tratados arquitectónicos orientales en MARCONI, P.: "Filarete e la città sul fiume Indo. Temi vitruviani e temi orientali a confronto", en MARCONI, P. Et. al. (eds.): *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel rinascimento*. Roma, Bulzoni, 1973, pág. 59 y ss.; MURATORE, G.: "Città rinascimentale e trattatistica estremo-orientale", en *Ibidem.*, pág. 335 y ss.; MURATORE, G.: *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*. Milano, Gabriele Mazzotta, 1975, pág. 99 y ss.; cfr. también QUADFLIEG, R.: *Filaretos Ospedale Maggiore. Zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance*. Tesis doctoral, Universidad de Colonia 1981, pág. 148 y ss. Se asume su conocimiento en el occidente del siglo XV, sin embargo no ha sido comprobado. Ya que Filarete, por su cuenta, nunca estuvo en el oriente (una carta de recomendación de su amigo Francesco Filelfo dirigida al médico griego Giorgios Amoirukios del año 1465 expresa su voluntad de hacerlo, sin embargo parece que nunca llegó a emprender el viaje; TIGLER, P.: *op. cit.*, pág. 5 y ss.), el contacto con las arquitecturas del cercano y lejano oriente tuvo que haberse establecido a través de relatos orales o de recopilaciones de dibujos de viajeros. El "missing link" podría ser Ciriaco d'Ancona, del que sabemos que a parte de viajar a Constantinopla y a Asia Menor, se dirigió también a Egipto. Los dibujos y las descripciones de arquitecturas desconocidas que éste trajo consigo al retornar de sus viajes, han desaparecido lamentablemente a causa del incendio que tuvo lugar en la Biblioteca de los Sforza en Pesaro en el año 1514 casi por completo, y sólo se ha podido mantener en forma fragmentaria. Ciriaco d'Ancona conocía a Francesco Filelfo y de ahí seguramente también a Filarete (es mencionado como intercesor en una carta de Filelfo dirigida al sultán Mohammed II, en la que pide la liberación de un conocido; BODNAR, E. W.: *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruselas, Latomus, 1960, pág. 68). El hecho de que Filarete realmente conoció y utilizó el diseño de Ciriaco d'Ancona, comprueba la reproducción del Mausoleo de Hadrian en la representación del Martyrium Petri en la puerta de bronce de San Pedro en Roma, que es una reproducción exacta de un esbozo de Ciriaco; cfr. ASHMOLE, B.: "Cyriac of Ancona", *Proceedings of the British Academy* n° 45, Oxford, 1959, págs. 25-42, sobre todo pág. 36 y ss.; cfr. p.e. STÖCKHERT, L.: *Die Petrus und Paulusmartyrien auf Filaretos Bronzetür von St. Peter in Rom. Eine Vorform des Panoramas als kirchenpolitische Aussage*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997, pág. 70 et seq. y fig. 3 y 13; sobre Ciriaco d'Ancona también WEISS, Roberto:

ejemplo a seguir. De todas maneras, parece que Filarete considera que los representantes más honorables de la Antigüedad hay que buscarlos antes del periodo y fuera del mundo clásico. Esto nos recuerda la misma intención de los filósofos, de buscar testimonios siempre más antiguos y por lo tanto más fehacientes para una "prisca teología", como la encontramos, aun antes de Marsilio Ficino, en el amigo de Filarete Francesco Filelfo, que aparece en el tratado del arquitecto como el traductor del Libro Dorado y intérprete de jeroglíficos egipcios⁵⁹. No es por coincidencia que la impresión heráldica del humanista milanés sea una representación del Hermes Trismegistos, del fabuloso antepasado de la alquimia, cuyo país de origen se asumía tradicionalmente Egipto⁶⁰.

El relato de Filarete del encuentro de un tesoro así como del Libro Dorado, que nos transmite conocimientos antiguos y muy honorables, nos recuerda las histo-

"Ciriaco d'Ancona in Oriente", en PERTUSI, A. (ed.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Venecia, Sansoni, 1966, págs. 323-337; además ROVETTA, A.: "Filarete e l'umanesimo greco a Milano. Viaggi, amicizie e maestri", *Arte Lombarda* n° 66, Milano, 1983, págs. 89-102, sobretodo pág. 99 y ss.; cfr. también QUADFLIEG, R.: *op. cit.*, pág. 148 y ss. Probablemente los países lejanos geográfica y cronológicamente, descritos plenos de secretos en los relatos de los viajeros, le servían como lugar de proyección de sus propias ideas. Plantearse la pregunta de la influencia de arquitecturas y tratados arquitectónicos de las culturas orientales, ya es justificable por la situación geográfica de Sforzinda junto al río Sforzindo y en el valle Inda, pie de la montaña Indo. Ya habíamos señalado en ref. 22 que el único paralelismo con una planta de Palacio cuadrada, que se deja subdividir en tres por tres cuadrados y en cuyo cuadrado central se encuentra la sede del gobernador, puede ser encontrada en la tradición china.

⁵⁹ Antonio Averlino... *op. cit.*, libro XIV, fol. 103r y ss., pág. 231 y ss.); Libro XII, 87v (*ibidem.*, pág. 202 y ss.); y con más frecuencia (cfr. ref. 60); en la mayoría de los casos, pero no siempre, puesto en un anagrama como Iscofrance Notilento (Francesco Filelfo da Tolentino). Sobre Filelfo cfr. SHEPPARD, L. A.: "A fifteenth-century humanist: Francesco Filelfo", *The Library* n° 16, Oxford, 1935, págs. 1-26; *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte. Atti des XVII convegno di studi maceratesi (Tolentino Sept. 1981)*. Padua, Ed. Antenore, 1986; ROBIN, Diana: *Filelfo in Milan. Writings 1451-1477*. Princeton/Nueva York, Princeton University Press, 1991. Sobre Filarete y Filelfo GARIN, E.: "La cultura a Milano alla fine del Quattrocento", en *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Convegno internazionale Mailand 1983 (28. Febr. - 4. März 1983)*. Milano, Comune di Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, pág. 25 y ss.; LANG, S.: "Sforzinda, Filarete and Filelfo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* n° 35, Londres, 1972, pág. 396 y ss.; ONIANS, John: "Alberti and Philarete. A Study in their Sources", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* n° 34, Londres, 1971, pág. 106 y ss.; ROVETTA, A.: *op. cit.*, págs. 98 y ss..

⁶⁰ FIRPO, L. (ed.): *Francesco Filelfo educatore e il "Codice Sforza" della Biblioteca Reale di Torino*. Turin, Unione tipografica-editrice, 1967, pág. 75 y ss. Filarete pone las siguientes palabras en honor al Renacimiento en la boca del noble que había venido a visitar al Duque y que puede ser identificado como el Duque de Mantua Ludovico Gonzaga: "Señor, me parece que estoy viendo aquellos dignos edificios que había en Roma antiguamente, y los que se lee que había en Egipto. Me parece renacer cuando veo estos tan dignos edificios." (Antonio Averlino... *op. cit.*, libro XIII, fol. 100r, pág. 231). Filelfo ya había actuado una vez como traductor; Filarete describe un teatro que había visto en Roma: "Había además en el medio un lugar en el que creo que estaban los que tenían que juzgar, y en el centro un obelisco, es decir, una aguja, que estaba esculpida toda ella con letras egipcias como ya se usaban antiguamente. - Vamos, dime qué dicen esas letras. - No os lo sé decir, porque no se pueden interpretar. Son todas letras a modo de figuras (...) hasta el punto de que son poquísimos quienes las pueden interpretar. A decir verdad, el poeta Francesco Filelfo me dijo que cada uno de aquellos animales significaba una cosa por sí mismo; la anguila significa la envidia y así cada cual tiene su significado..." (Antonio Averlino... *op. cit.*, libro XII, fol. 87v, pág. 202 y ss.). Desde Cicero (*De natura deorum* III,2), Hermes valía como el autor de estos escritos; según Ficino, éste se había dirigido a Egipto, después de la ejecución de Argos, donde le transmitió al pueblo las leyes y las letras; cfr. YATES, F.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Londres, Routledge, 2002, pág. 182 y ss. Las instalaciones pictóricas del antiguo Palacio Real descritas en el Libro Dorado (es decir de aquél Palacio de

rias provenientes de la literatura árabe, conocidas desde el siglo diez, sobre el descubrimiento de la *Tabula Smaragdina* u otros textos parecidos alquimistas atribuidos a Hermes. Los relatos más antiguos nos cuentan el descubrimiento de libros hermesianos en pirámides y en cámaras funerarias egipcias. Versiones más tardías tratan de hacer plausible la llegada de estos libros a otros países y su descubrimiento allí. Un ejemplo para la segunda tipología de relatos es "El Libro del Tesoro de Alejandro" perteneciente posiblemente al siglo XI, cuya historia de descubrimiento desarrollada en varios planos, presenta tantos paralelismos con el relato de Filarete que sólo se puede asumir de ello un origen directa⁶¹.

El príncipe Al-Mu'tasim después de la conquista de Amorium se había enterado de que ahí se encontraba un convento que estaba en posesión de diversas revelaciones y reliquias de los profetas. El envía a su arquitecto y a un astrólogo para que ellos inspeccionen los edificios y busquen cuartos escondidos, pero no encuentran nada. Cuando Al-Mu'tasim ya quiere ponerle fin a la búsqueda, se le aparece en sueños el legendario Al-Mamum, el primero en abrir pirámides, con las siguientes palabras: "Oh, hermano, ocúpate de la demolición de aquél muro, porque ahí se encuentra el tesoro del Du'lquarnain y la ciencia de Aristóteles y del gran Hermes! Yo te felicito, hermano mío, por toda la honra, victoria, ganancia y tan espléndida posesión, que serán las tuyas"⁶². Al día siguiente el príncipe le ordena a su arquitecto demoler lo más rápido posible, la muralla de la ciudad. Finalmente, encuentran en los fundamentos excavados, un cajón de cobre, dentro del cual se encuentra otro cajón de oro con una inscripción, y en él se encuentra un libro dorado con una inscripción en letras griegas y romeas. El príncipe hace venir a un traductor que traduce las

la ciudad portaña construido por Filarete para los Sforza), está llena de ilustraciones egipcias: (*Antonio Averlino... op. cit.*, libro XIV, fol. 105v-107r, pág. 237 y ss.): "Estaba todo pintado con dignas historias antiguas y modernas, hechas por excelentes maestros, que representaban entre otras cosas el origen y principio de los reyes de Egipto y otras historias antiquísimas, como la de Ciro. (...) Y también cómo conquistó Semíramis el reino, y muchas de sus historias (...) Y había otras historias dignísimas de aquellos reyes y sus hazañas, como aquellas pirámides que son enormes y eternas. Estaba también la gran Tebas de Egipto, que tenía cien puertas, y finalmente todas las cosas dignas de aquellas regiones. En este palacio nuestro se representaron aún muchas cosas antiguas dignas...". Cfr. la casa del arquitecto denominada Casa Areti (*Antonio Averlino... op. cit.*, libro XVIII, fol. 150r – libro XIX, fol. 157r, págs. 312-324; aquí libro XIX, 151v; *Ibidem.*, pág. 317): sus paredes estarán previstas de representaciones de los inspiradores del arte de la arquitectura, así como de otros artes, junto a su obra preliminar y en orden cronológico; los creadores del Laberinto de Egipto Menodotus y Velnarón son los arquitectos que se nombran en primer lugar y por lo tanto, también los primeros artistas. Cfr. HERODOT: *Historiarum libri* II, 148; Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* I, 61; Strabo, *Geographica* XVII, 1; y sobretodo PLINIUS: *Naturalis historiae* XXXVI, 19, 84 y ss., que menciona el laberinto egipcio como el primero construido por un ser humano, en cuyo centro se había encontrado, "según la visión general", un templo dedicado al dios Sol; pero en ninguna de las fuentes se nombran los arquitectos que Filarete menciona como los responsables de la construcción. Acerca del laberinto egipcio cfr. sobretodo LLOYD, A. B.: "The Egyptian Labyrinth", *The Journal of Egyptian Archaeology* n° 56, Londres, 1970, págs. 81-100; cfr. KERN, H.: *op. cit.*, pág. 69 y ss. En este contexto vale recordar a Platón que en sus obras *Timeo* (3,22-23) y *Critias* (6,113) le atribuye a los curas egipcios el mérito de haber mantenido en secreto el conocimiento de una comunidad citadina ideal como fue la de Atlántida.

⁶¹ Sobre el "Libro del Tesoro de Alejandro" cfr. RUSKA, J.: *op. cit.*, pág. 64 y ss.

⁶² *Ibidem.*, pág. 68.

inscripciones de aquél Libro Dorado. La inscripción en el cajón exterior habla del rey Alejandro, acerca del por qué, del cómo y bajo qué constelación planetaria él había ordenado enterrar el tesoro, para que sólo pueda ser encontrado por aquél que sea digno de él, que sea tanto filósofo como rey y que vaya a cuidar del tesoro con la misma cautela que él y que lo proteja de personas no dignas de poseerlo. En un prediscursio que Aristóteles le dedica a Alejandro, el origen del tesoro es atribuida a Apollonius de Tyana y al fin a la sabiduría antediluviana de Hermes Trismegistos. A ello le siguen finalmente las doctrinas y recetas alquimistas, pronunciadas en diez partes.

Este cuento comparte los siguientes aspectos con el de Filarete: la excavación de los fundamentos de la muralla de una planta antigua llevada a cabo por un arquitecto encargado por un príncipe; durante la excavación se encuentra un tesoro de un rey antiguo; el tesoro se encuentra en una caja y dentro de la cual se encuentra otra caja, en la que está un Libro Dorado, que tiene una inscripción en letras griegas; tanto la inscripción como el libro tienen que ser traducidos por un traductor, que tiene que ser traído especialmente para llevar a cabo dicha tarea; el rey de Filarete, también está a la espera de uno digno de encontrar el tesoro, y da orden a sus sirvientes de esconder el tesoro para que sólo lo puedan encontrar aquellos que sean dignos de él⁶³. Finalmente, el libro de Filarete también contiene secretos alquimistas.

Las cajas encontradas en los trabajos de fundamentación de la muralla de la ciudad portaña contienen aparte de diferentes objetos, también dos vasos con un polvo misterioso⁶⁴. El duque que ha sido llamado para abrir las cajas, y su hijo, piensan a primera vista, que el contenido de la caja sólo es ceniza de difuntos y la quieren desechar, sin embargo, el sabio arquitecto los detiene y sugiere esperar un poco hasta que tengan la traducción del libro. Entonces, Francesco Sforza retorna a su Corte con el libro y ordena que no se continuará con los trabajos hasta que el contenido del Libro Dorado no esté traducido. Pocos días después, le llega al príncipe que se había quedado en el lugar de los trabajos de excavación la siguiente nota de su padre:

“Hijo carísimo. Te digo a ti, y tú debes transmitir a nuestro arquitecto, que estéis contentos y tratéis de hacer cosas dignas, porque hemos hecho interpretar las letras que están escritas en el libro de oro y todas las demás. Hemos oído su tenor, y entre otras cosas dicen, que el polvo que nosotros queríamos tirar es un polvo mediante el cuál, se gaste el dinero que se gaste, no faltará, porque uno de ellos pertenece al Sol y otro a la Luna, la cual pro-

⁶³ *Antonio Averlino... op. cit.*, libro XIV, fol. 103r, pág. 234: “Yo, el Rey Zogalia - que en nuestro idioma vulgar quiere decir sabio y rico -, como perito en muchas ciencias, dejo este tesoro en custodia a ti Folonón y a ti Orbiati, que conquistará por virtud un gran dominio; y como será magnánimo, cuando haya pacificado su estado, hará construir cosas grandes.”; la observación de una constelación planetaria propicia al depositar el libro no se menciona en el relato del rey Zogaglia del Libro Dorado, sin embargo lo podemos encontrar en el relato de Filarete sobre el depósito de su propio libro de bronce al fundar la ciudad Sforzinda, que se basa y se explica a través del Libro Dorado cuando Zogaglia funda la ciudad Antigua.

⁶⁴ *Antonio Averlino... op. cit.*, libro XIV, fol. 101v, pág. 232.

duce gran multiplicación en lo que atañe al dios que cortó la cabeza a Argos, que tenía cien ojos. Y hemos encontrado el modo de hacerlo, así que alegraos y haced cosas dignas y grandes y perpetuas sin reparar en gastos...⁶⁵".

El "dios que cortó la cabeza a Argos" es Mercurio, otro símbolo central en la alquimia. Y puesto que el contenido de un vaso era relacionado con el sol y el del otro relacionado con la luna, los polvos misteriosos pueden ser identificados claramente como el azufre y el mercurio de los alquimistas, los dos principios generadoras de la materia en general y las dos componentes de la Piedra Filosofal en particular. "Su padre es el sol, su madre la luna" dice en la *Tabula Smaragdina* de Hermes⁶⁶.

También la idea de que los metales están compuestos de dos principios elementales, se encuentra ya en Aristóteles, que hablaba de dos emanaciones en forma de humo y de vapor que la tierra expulsa, una de las cuales era caliente y seca, la otra fría y húmeda; y en base de ellas se forman los metales y minerales⁶⁷. Luego los Estoicos reunieron los cuatro elementos en dos grupos: uno compuesto por tierra y agua era calificado como pasivo y relacionado con la materia, mientras que el otro grupo, fuego y aire, era calificado como activo y relacionado con el pneuma o logos. En la Edad Media árabe estos principios por primera vez han sido relacionados con el azufre y el mercurio⁶⁸. Es decir que también en esta doctrina los elementos y cualidades aristotélicas siguen siendo la base de principios y la reducción a la materia prima, su descomposición y reconstrucción sigue siendo la estructura base para la obra de los alquimistas. El azufre se basa en los elementos fuego y aire y tiene como propiedades el calor y la sequedad, mientras que el mercurio está compuesto de agua y tierra y el frío y la humedad, los que están contrapuestas al fuego y el aire y al calor y la sequedad⁶⁹. Azufre es el principio activo, masculino, simbolizado por el sol, mientras que mercurio es el principio receptivo,

⁶⁵ Antonio Averlino... *op. cit.*, libro XIV, fol. 102r, pág. 233.

⁶⁶ RUSKA, J.: *op. cit.*, pág. 2 (frase 4: "Pater eius est Sol, mater eius Luna..."; frase 5: "Pater omnis thelesmi totius mundi est hic."). Cfr. HORTULANUS: *op. cit.*, pág. 16 y ss.

⁶⁷ *Meteorologica* II,6 378c.

⁶⁸ Avicenna (*De congelatione et conglutinatione lapidum*), y el Corpus Gabirianum, escrituras que sólo se conocen por su traducción en latín, pero que se atribuyen a un árabe, cuyo nombre en latín se transformó en Gerber (la *Summa perfectionis*, que también se le atribuye, fue posiblemente redactada recién en el siglo XIII por un latino); casi todas las autoridades del siglo XIII, XIV y XV lo retomaron con algunas modificaciones, como p.e. Albertus Magnus (*De Mineralibus*), Roger Bacon (*Opus minus*), Petrus Bonus (también Petrus Lombardus o Ferrarensis, *Pretiosa margarita*), la mayoría de los textos atribuidos a Raymondus Lullus (*Testamentum*) y a John Dastin, el texto atribuido a Arnaldo da Villanova *Rosarius Philosophorum*, y muchos otros más; un buen resumen general nos da THORNDIKE, L.: *op. cit.*, vol. 3; cfr. CAMILLI, G.: "Il Rosarius Philosophorum attribuito a Arnaldo da Villanova nella tradizione alchemica del Trecento", en *Actes de la I trobada internacional d'estudis sobre Arnau de Vilanova*. PERARNAU, J. (ed.): Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1995, vol. 2, págs. 175-208. La teoría dual del Mercurio/Azufre fue sostenida por el texto de la *Tabula Smaragdina* (y de sus comentaristas), que para todos los anteriormente enunciados era la expresión de la sabiduría de Hermes, el antepasado místico de la Alquimia. En la cuarta frase se nombran al Sol y a la Luna como los padres de la Piedra Filosofal; cfr. arriba ref. 66.

femenino, simbolizado por la luna. Se asumía que todos los metales igual que toda la materia están compuestos variando sus proporciones de composición de azufre y mercurio. Si el azufre y el mercurio eran combinados en el equilibrio perfecto de los cuatro elementos y de las cuatro cualidades, se creía que el resultado tenía que ser el metal perfecto, que es el oro. Sin embargo esta reunificación de principios contrarios no puede ser llevada a cabo, sin la presencia de un tercer principio que actúe como mediador entre los dos. Este medio de transformación y conjunción se llamaba igualmente “Mercurio”, o “Mercurius Philosophorum”, para diferenciarlo del “primer mercurio” o “mercurio común”. Algunas veces este término significa agente universal de transformación, pero a veces en cambio se refiere al resultado de esta transformación. Cuando el azufre masculino es combinado con el mercurio femenino (primer mercurio), resulta una tercera entidad nueva y perfecta. Se dice que nace como un hijo, de la unión de los arquetipos opuestos, Sol y Luna, en la “boda química”.

Por lo tanto el Mercurius Philosophorum es idéntico a la Piedra Filosofal y a la quintaesencia y lo dicho ahí mantiene su validez. La alquimia no sólo actúa a un nivel físico, sino también a nivel metafísico. Mercurio no sólo es el patrón de los comerciantes y los hombres de negocios con los cuales él comparte raíces etimológicas, sino también mensajero divino y mediador entre la esfera celestial y la terrestre, de lo cual se dice en la *Tabula Samaragdina*: “Se eleva de la tierra al cielo y luego vuelve a bajar a la tierra y absorbe la fuerza de lo que existe arriba y abajo”⁷⁰. Es hermafrodita entre los planetas “masculinos” (Sol, Marte, Júpiter y Urano) y los planetas “femeninos” (Luna, Venus, Saturno y Neptuno). Es el que todo abarca y donde quedan eliminadas todas las oposiciones. Para muchos alquimistas Mercurio era el generador y multiplicador de riquezas. Para otros, Mercurio sanaba el estado post lapseriano del hombre y reestablecía la original creación divina armoniosa y perfecta.

El hecho de que Mercurio sea el equivalente latino para el Hermes griego, junto a la referencia clara al modelo de “El Libro del Tesoro de Alejandro”, el que trata de una recopilación de textos alquimistas atribuidos a Hermes, tal vez nos permite reconocer en el Libro Dorado de Filarete una insinuación a una recopilación parecida de textos alquimistas atribuidos a Hermes Trismegistos, la que entonces estaba en posesión del dueño de obra, Francesco Sforza, según el inventario de 1459 de su biblioteca, y que podría haber influido de manera intensa la Sforzinda oculta, la cual hemos intentado aclarar más con este ensayo⁷¹.

⁶⁹ Esta unión y contrariedad de los elementos corresponde además a las decoraciones del suelo y a las de la bóveda del pórtico del patio inferior al lado del Palacio asignado a la Duquesa, situado en la Piazza central de Sforzinda, anteriormente mencionadas.

⁷⁰ RUSKA, J.: *op. cit.*, pág. 2 (frase 8: “Ascendit a terra in coelum, iterumque descendit in terram et recipit vim superiorum et inferiorum.”).

⁷¹ PELLEGRIN E.: *op. cit.*, n. B. 96 (A. 144): Paris, Bibl. Nat. Lat. 6514: contiene aparte de la *Tabula Samaragdina* y otros textos atribuidos a Hermes, p.e. Albertus Magnus (*De mineralibus*), Marbodus (*De lapidibus pretiosis*), los escritos del (pseudo-) Gerber, de Razes, etc., así como la *Turba Philosophorum*; cfr. BIDEZ, J. et al. (ed.): *Catalogue des manuscrits alchimiques latins*. Bruselas, V.A.I., 1939, vol. 1, págs. 18-36 y 294-309.

La Mariología en el arte mueble medieval en la ciudad de Plasencia

José Antonio Ramos Rubio
Ayuntamiento de Trujillo (Cáceres)

RESUMEN

La ciudad de Plasencia en Extremadura carece de la infraestructura de investigaciones en el campo medieval que permitan conocer en profundidad su arte y su historia. Ofrecemos el estudio de obras de arte inéditas existentes en las comarcas del Valle del Jerte o de la Vera, y en localidades alejadas del núcleo urbano cabecera de la Diócesis.

PALABRAS CLAVE: Mariología/ Patrimonio Cultural/ Arte Medieval siglos XII-XIV / Cáceres.

Mariology in Medieval Furniture Art in Plasencia.

ABSTRACT

Plasencia's city in Extremadura lacks the infrastructure of investigations (researches) in the medieval field that his (her,your) art and his (her,your) history allow to know in depth. We offer the study of unpublished existing works of art in the regions of the Valley of the Jerte or of the Side, and in localities removed from the urban core (nucleus) head-board of the Diocese.

KEY WORDS: Virgin's Subject/ Cultural Heritage/ Medieval Art XII-XIV ths./ Cáceres.

La ciudad de Plasencia carece de la infraestructura de investigaciones en el campo medieval que permitan conocer en profundidad su arte y su historia¹. Existe un claro abandono del estudio de obras de arte existentes en localidades alejadas de algunos centros urbanos de importancia. Por supuesto, no hemos de olvidar los estudios sobre el obispado de Plasencia de Fray Alonso Fernández y el del Dr. Luis de Toro, a los que hemos de agregar los episcopologios de los prelados².

* RAMOS RUBIO, José Antonio: "La Mariología en el arte mueble medieval en la ciudad de Plasencia", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 37-67.

¹ ANDRÉS ORDAX, S.: "Arte y Urbanismo en Plasencia en la Edad Media". *Norba-Arte*, VII, Cáceres, 1987, págs. 47-70. RAMOS RUBIO, J. A.: *Escultura Medieval y Tardomedieval en la Diócesis de Plasencia* (Tesis doctoral), Cáceres, 1993. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*, Cáceres, 1987.

² FERNÁNDEZ, Fr. A.: *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia*. Cáceres, 1627 (reedición, Cáceres, 1952). SAYANS CASTAÑOS, M.: *La obra de Luis de Toro. Físico y Médico de Plasencia en el siglo XVI: Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia*. Plasencia, 1961. BENAVIDES CHECA, J.: *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la S. I. Catedral y Ciudad de*

Por tanto, nos hemos encontrado con un campo de la Historia del Arte prácticamente virgen, además de no contar los archivos consultados con documentación medieval que permita facilitar la investigación. El ámbito cronológico de este estudio tiene marcado como límite histórico inicial la instauración de la Diócesis de Plasencia a fines del siglo XII (1189). El arte cristiano del momento está marcado por la empresa reconquistadora, enlazando directamente con la construcción de iglesias y la introducción en las mismas del arte mueble, así como la llegada a Plasencia de una abundante imaginería que acompañaba a los ejércitos cristianos en sus campañas militares.

El hecho de ser repoblado el NE. de Extremadura desde Castilla, va a tener sus repercusiones en el terreno de la distribución de las tierras y en la organización religioso-administrativa de las zonas conquistadas, decisión que dará lugar a varias disensiones entre la sede placentina y los Obispos de Ávila y Toledo³. El Arzobispo de Toledo intentó hacer valer ante Roma sus derechos sobre la zona, obteniendo una Bula de Honorio III, el 8 de febrero de 1217, para erigir iglesias en diversos lugares de Castilla la Nueva y Extremadura, entre los que se citan varias poblaciones de la Diócesis placentina. A pesar de los intentos, Plasencia conservará su sede episcopal, pasando a ser sufragánea del Arzobispado de Santiago. Finalizo el estudio histórico-artístico en la primera mitad del siglo XVI, con el fin de incluir la imaginería y pintura tardo medieval, es decir, solamente aquellas obras artísticas que aún mantengan algunas características plenamente medievales, debido a la desigualdad existente en el proceso reconquistador de las diferentes localidades pertenecientes a la Diócesis placentina. Nos encontraremos con obras que pueden clasificarse cronológicamente como renacentistas pero que aún presentan formas de tradición gótica. Como bien dice Huizinga en su *Otoño de la Edad Media*: "Todo el que se propone seriamente establecer una clara división entre la Edad Media y el Renacimiento advierte que los límites se le ensanchan y escapan. Percibe en plena Edad Media formas y movimientos que parecen ostentar ya el sello del Renacimiento, y para poder abarcar también estas manifestaciones se estiran el concepto del Renacimiento hasta un extremo en que pierde toda su fuerza elástica. Pero esto es aplicable también al lado contrario. Quien estudia el espíritu del Renacimiento sin un esquema preconcebido encuentra en él muchas cosas "medievales", más de las que parecen permitir las teorías"⁴.

Las manifestaciones marianas muestran como tipificados, unos esquemas devocionales e históricos, que proyectan a su vez manifiestas analogías para la comprensión del fenómeno religioso. Ejemplo de ellos son las relaciones existentes entre

Plasencia. Plasencia, 1907. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Prelados placentinos*. Plasencia, 1977. SÁNCHEZ LORO, D.: *Historias placentinas inéditas*. Tres tomos, Cáceres, 1982-1985, que recopila y cataloga los numerosos manuscritos inéditos que tratan sobre la historia de Plasencia.

³ FERNÁNDEZ, ALONSO, Fr.: *op. cit.*, t. 1.

⁴ HUIZINGA, J.: "El Otoño de la Edad Media", en *Revista de Occidente*. Madrid, 1967. Cit. por CLARAMUNT, S.: "El arte de la Baja Edad Media Occidental como exponente de una nueva mentalidad". *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, I. Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1980, pág. 134.

⁵ BULLÓN DE MENDOZA, A.: *Las Órdenes Militares en tierra de Extremadura*. Mérida, 1959, pág. 60.

las imágenes de María y las Ordenes Militares, la principal fuerza cristiana⁵; o el ocultamiento de las mismas con la amenaza musulmana, para aparecerse milagrosamente a los cristianos, persiguiendo claramente con ello la continuidad de un cristianismo hispano-romano⁶.

Son creaciones de un arte, cronológico y espacialmente fronterizo, sin grandes exigencias estéticas como correspondía a la mentalidad de sus devotos: soldados y campesinos, colonos de las feraces tierras de la Extremadura Leonesa. Con ellos llegarían imagineros poco cualificados, prestos a llenar el vacío icónico de su nueva tierra, cuando no traerían sus entrañables imágenes protectoras, rudas como ellos mismos⁷. No obstante, tenemos en la Diócesis placentina obras de notable calidad artística como es el caso de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Plasencia, de madera con revestimiento de chapas de plata, culminación de las Vírgenes Madres en Extremadura, es "una de las mejores réplicas de la Virgen de la Sede, de la Catedral de Sevilla"⁸, reflejando el esquema compositivo que muestran las imágenes de la Virgen en las viñetas de las Cantigas de Alfonso X⁹. Obra fechable en la segunda mitad del siglo XIII.

La más reciente de las provincias eclesiásticas creadas en Extremadura es la Diócesis de Plasencia. Los orígenes y expansión del cristianismo en nuestra región se remontan a principios del siglo III¹⁰, fecha en la cual quedaría constituida la Provincia Metropolitana de Lusitania, con capital en Augusta Emérita (Mérida), la primera junto con León-Astorga de que se tiene noticia en España¹¹. Por tanto, es en Mérida donde se origina y se extiende el cristianismo a toda la actual región extre-

⁶ MONTES BARDO, J.: *Iconografía de Ntra. Sra. de Guadalupe*. Sevilla, 1978, pág. 96.

⁷ *Ibidem.*, pág. 96.

⁸ SPENCER COOK, W.W. y GUDIOL RICART.: "Pintura e imaginaria", en *Ars Hispaniae*, vol. VI. Madrid, 1950, pág. 389.

⁹ GUERRERO LOVILLO, J.: *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pág. 271.

¹⁰ BLÁZQUEZ, A.: "Posible origen africano del cristianismo español", en *Archivo Español de Arqueología*, XXX-L, Madrid, 1967, pág. 115. Tenemos constancia de la presencia en Lusitania del obispo Marcial (hacia el año 255), en la Sede de Mérida -según el testimonio de la carta de San Cipriano, obispo de Cartago, dirigida a las iglesias de León, Astorga y Mérida- sobre el caso de los obispos libeláticos. CAMACHO MACÍAS, A.: "La sede emeritense y su proyección histórica", *Historia de la Baja Extremadura*, tomo I, Badajoz, 1986, pág. 233.

¹¹ El documento más antiguo referido a la iglesia emeritense es la Carta 67 del Obispo de Cartago, *op. cit.* Es anterior al año 258, fecha del martirio de su autor San Cipriano. *Vid.* CAMACHO MACÍAS, A., *op. cit.*, pág. 233.

A mediados del siglo III tenemos la presencia en Mérida del obispo Marcial, encargado de una comunidad cristiana jerárquicamente organizada (obispo, presbíteros, diáconos) con cementerios y rito funerario propio. SÁNCHEZ SALOR, E.: "Mérida, metrópolis religiosa en época visigótica", *Hispania Antiqua*, t. V, Valladolid, 1975, págs. 135-150. "Orígenes del cristianismo en Lusitania". *Actas Jornadas sobre las Manifestaciones en la Lusitania*. Cáceres, 1986, págs. 68-84.

Una fuente importantísima serán las *Vitae Patrum Emeritensium* (documento anónimo excepcional escrito en Mérida hacia el año 630) según las cuales sus sepulcros eran venerados por el pueblo de Mérida y en ellos se realizaban milagros. GARVIN, J.: *The Vitas Sanctorum Patrum Emeretensium*. Washington Catholic University of America Press, 1946, pág. 428. Conocemos varias estelas funerarias cristianas de mediados del siglo IV gracias al corpus de VIVES, J.: *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. C.S.I.C., Barcelona, 1969, inscripciones 18 (año 381) y 19 (388).

meña por medio de sus vías de comunicación.

En 1186, Alfonso VIII declaraba oficialmente la fundación de una gran ciudad¹², en el rincón sudoccidental del reinado castellano, que habría de ser cabeza de una importante diócesis, a la que dio el nombre de Ambracia, posteriormente mudado por el de Plasencia “ut placeat Deo et hominibus”, según palabras del monarca que pasarían después a ser el lema de la ciudad¹³. La fundación de la ciudad se realiza sobre un cerro junto al río Jerte. Al año siguiente, el rey da a Plasencia su Privilegio Fundacional¹⁴ en donde señala los límites del alfoz placentino¹⁵ mermando el abulense y el poder de la ciudad sobre él en virtud de la cláusula “ut de eis in eis quidquid voluerint faciant”, y en donde aparece el término que dio origen al de la ciudad, “placeat”¹⁶. La aparición de los lugares más próximos a Plasencia debió ser correlativa, casi coetánea a la propia Ciudad. Se fueron constituyendo poblados Valle arriba, en el curso ascendente del río Xerit, como Asperilla, Ojalvo, Peñahorcada, Navaconcejo, etc., se irían asentando castellanos en estos núcleos orillados al río. Los montañeses procedentes del reino de León, menos numerosos, se reparten los altos bordes de las dos laderas (Piornal, El Torno, etc...). Los castellanos de la hondonada desarrollaron como actividad primordial la agricultura. Los leoneses se dedicaron al pastoreo. El proceso repoblador no es uniforme en todo el alfoz placentino. Se presenta como irregular, de lenta progresión.

Los términos de la Diócesis por el Sur quedaron ya delimitados en la Bula fundacional: “con Diócesis suficiente erigimos en Iglesia Catedral (la placentina) y con villas, que para su jurisdicción canónica le han sido señaladas; las que se designan en el presente escrito a saber: Trujillo, Medellín, Monsfragorum y Santa Cruz con todas sus pertenencias”. Los del Norte se determinan en la Bula de Honorio III, en el año 1218¹⁷, donde a lo señalado se añade la pertenencia de Béjar y su partido con-

¹² Las razones de la fundación de Plasencia en 1186 son de carácter estratégico, dentro de los planteamientos de la posesión del territorio de esta zona alto extremeña, por la que estaban interesados a fines del siglo XII los almohades y los monarcas cristianos. ANDRÉS ORDAX, S.: *op. cit.*, pág. 48.

¹³ PALACIOS MARTÍN, B.: “Fundación de Plasencia”. *Plasencia, patrimonio documental y artístico*. Plasencia, 1988, pág. 24. Desde luego en el fuero fundacional de Plasencia se dice: “...in loco qui antiquius vocabatur Ambroz urbam edifico”; FERNÁNDEZ, Fr. A.: *op. cit.*, Libro I, cap. II, pág. 20; BENAVIDES CHECA, J.: *El Fuero de Plasencia*. Roma, 1896; MAJADA NEILA, J.: *Fuero de Plasencia*. Salamanca, Librería Cervantes, 1986; RAMÍREZ VAQUERO, E.: *El Fuero de Plasencia*. ERE, Mérida, 1987; VAQUERO RAMÍREZ, M. T.: *El Fuero de Plasencia*. Mérida, ERE, 1990; Sayans Castaños argumenta arqueológica y epigráficamente la presencia de un poblado celta en la región de “Ambrasco”, cuyo centro más destacado era Ambroz; SAYANS CASTAÑOS, M.: *Artes y pueblos primitivos de la Alta Extremadura*. Plasencia, 1957, págs. 243-260.

¹⁴ A. C. P., legajo 29, núm. 14.

¹⁵ SANTOS CANALEJO, E. C.: *Historia medieval de Plasencia y su entorno geo-histórico: la Sierra de Béjar y la Sierra de Gredos*. Cáceres, 1986, pág. 42. Este alfoz se extendía por el sur, atravesando el río Tajo hasta el río Almonte, por el Este y Noroeste, hasta el Tormes, Piedrahita y Garganta de Chilla en el Tiétar, y limitaba con el de Coria por el Oeste. Exceptuamos los castillos de Albalá y Montfragüe.

¹⁶ El 4 de diciembre de 1186, Alfonso VIII concede al obispo de Burgos el monasterio de Cervatos a cambio del de Santa Eufemia de Corzuelos, carta hecha en Plasencia: “Facta carta apud Placentiam”. Es la primera vez que aparece el nombre de Plasencia en un documento. El rey nos explica el cambio del nombre de “Ambroz” por el de “Plasencia”. Manuscrito de Correa y Roldán (escrito en 1579, impreso en 1627).

tra la pretensión del Obispado de Ávila¹⁸. En la llamada Bula Fundamental, concedida por Inocencio IV, en 1254, se determina lo referente a personal, disciplina, administración de rentas y demás temas relacionados con la Iglesia placentina¹⁹.

Es evidente, que para el hombre del Medievo la ciencia más importante es la teología, porque lleva a Dios, superando el éxito de la ciencia profana. Los textos sagrados del cristianismo llevaron a una construcción doctrinaria y dogmática en la que la ciencia y el arte presentaron un papel subalterno de servidores; todo hecho, toda historia se remite a una potencia espiritual, la Iglesia²⁰.

Tras la tardía reconquista cristiana de los principales centros de población extremeños, se restablece la Iglesia en nuestra región como fuerza ideológica, política y económica. Asistimos desde el siglo XIII a la llegada de comunidades franciscanas²¹, dominicos, etc., que asistían espiritualmente a los ejércitos, impulsando la devoción mariana en numerosas localidades. En su mayoría, son las imágenes denominadas "fernandinas", que acompañaban a los ejércitos en la reconquista, de caracteres iconográficos franceses, lo cual es comprensible, al ser Fernando III, primo hermano de San Luis de Francia, estando desposado el castellano en segundas nupcias con la francesa Juana Ponthieu, y la presencia en Castilla de artistas galos, en busca de trabajo, ante las favorables circunstancias políticas, religiosas y laborales²². Responde a estas características artísticas e iconográficas: Ntra. Sra. del Sagrario (Plasencia).

No cabe duda, que en el siglo XIII la idea de María como nueva Eva, no podría tener la difusión que tuvo sin las Cántigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio. Las Cántigas fueron compuestas por Alfonso X, que asimismo mandó ilustrarlas a los miniaturistas de su corte. Los textos loan a la Virgen y narran hechos milagrosos obrados por su intercesión. Se completan con notaciones musicales ya que fueron concebidos para ser musicados. La ilustración de esta obra ofrece una visión muy fresca y directa de la vida cotidiana y de la espiritualidad del siglo XIII.

En la Cantiga núm. 144 se recoge uno de los festejos populares más importantes que tenían lugar en las ciudades, las corridas de toros. La afición festiva más

¹⁷ Bula del Papa Honorio III por la que confirma al obispo de Plasencia las iglesias del término de Béjar. Roma, 16 de diciembre de 1218.

¹⁸ Fueron de Plasencia el Barco de Ávila y Piedrahita. El Pontífice reinante decretó que Béjar y su partido fueran de Plasencia y estas otras localidades de Ávila. El que promovió la primera competencia contra el Obispo de Ávila fue don Domingo (1214-1231), natural de Béjar; la segunda don Adán (1232-1264), a el cual se deben los Estatutos que rigieron muchos años en ella. *Guía Eclesiástica del Obispado de Plasencia*, Salamanca, abril de 1924, pág. 10.

¹⁹ Bula de Inocencio IV, dada en Roma el 10 de mayo de 1254. A. C. P., legajo II, documento 6.

²⁰ SCHLOSSER, J. von: *El arte de la Edad Media*, Barcelona, 1981, págs. 86 y 87.

²¹ Ntra. Sra. en Robledillo de Gata (1214) y San Miguel de Plasencia (1233) son los primeros conventos que se fundan en Extremadura. GARCÍA, S. O. F. M.: "Franciscanos". *Voz de la Gran Enciclopedia Extremeña*, t. V, Mérida, 1991.

²² *Ibidem.*, pág. 7.

arraigada en las localidades de la Diócesis de Plasencia es la taurina. Incluso, a veces, se recurría a corridas de toros para arreglar las iglesias y ermitas²³. Por ejemplo, numerosas canciones populares del Valle del Jerte y de la Vera se inspiran en temas taurinos y son cantadas en las rondas durante las fiestas patronales. Por lo general, es el hombre el que participa en estos festejos, lo que no impide que las mujeres tengan sus propias corridas. En ocasiones, ambos participan en el festejo. También, se tiene la costumbre del festejo taurino conocido como el toro nupcial, cuando la novia tenía por misión el adorno de los rejonos que ponía al morlaco su prometido. La Cantiga núm. 114 de Alfonso X recoge la costumbre de esta corrida en Plasencia. Durante esta corrida placentina asistimos a un milagro de la Virgen²⁴. Alfonso X, finaliza la Cantiga con estas hermosas palabras que traducidas del gallego pueden sonar así: "Y de esto hizo una demostración milagrosa Santa María, la Virgen sin par, en Plasencia, tal como yo lo oí contar a hombres buenos y de creer./ Y referían el milagro de esta manera: Que allí vivía un hombre bueno que a esta Señora, tal como yo lo entendí, sabía muy bien agradecerle en todo./ Y a cualquiera que viniese a pedirle algo por ella, en seguida sin engañar lo daba sin retraso ni mentira, porque no quería defraudarla en nada./ Y aunaba en sus vigiliás y ni se quedaba sin oír ninguna Hora de su Oficio, porque todo su deseo era agradable (a la Virgen)"²⁵.

Algunas de las imágenes marianas tienen desbastada la espalda, para aligerarlas de peso y, por otro lado, era frecuente su vaciado para evitar las grietas de un gran almacén de madera y preservarla de la carcoma. Son conocidas como "vírgenes fernandinas". El rey Fernando III no solo participó del afecto a la Madre de Jesús, sino que fue en él circunstancia fundamental y definitoria. Podemos recoger algunos testimonios consignados por Alfonso X en sus Cántigas. Tal es el caso, de la señalada con el número 221, que menciona la grave enfermedad que en su niñez sufrió, de la que fue curado por la intercesión de la Virgen, dicen así los versos: "... que sempre Deus et ssa Madre/ amou et foi de seu bando/ porque conquereu de mouros/ o mais da Andaluzia"²⁶.

Pero, mucho más explícita en este particular es la Cántiga 292, verdadero panegírico de Fernando III, reconquistador de varias localidades de la Diócesis placentina: "...et sobre tod`outra cousa/ assi com`eu d`él oy,/ amaua Santa María/ a tenor que pod`e ual/ Se èl leal contra ela/ foi, tan leal a achou,/ que en todos los seus

²³ El Vicario de Cabezuela del Valle solicitó los desembolsos de las corridas para el arreglo de la ermita de Santiago, en cuyo honor se celebró el festejo taurino. A.P.C., Papeles de la ermita de Santiago. V. a. sobre los toros en Plasencia la obra de MATÍAS GIL, A.: *Las Siete Centurias de la Ciudad de Alfonso VIII*, págs. 259-261. SÁNCHEZ LORO, D.: *El parecer de un deán*. Cáceres, 1959, págs. 619-622.

²⁴ Cit. ANDRÉS ORDAX, S.: "Arte y Urbanismo en Plasencia en la Edad Media". *Norba Arte*, VII, Cáceres, 1987, pág. 61. Vid. trabajo de MAJADA NEILA, J.: *Dos testimonios sobre Plasencia en las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Plasencia, 1972.

²⁵ SENDÍN BLÁZQUEZ, J.: *Leyendas religiosas de Extremadura*. Plasencia, 1989, págs. 194 y 195.

²⁶ *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X. Tomo I, CXII, Madrid, 1989, pág. 318. Cit. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina". *Archivo Hispalense*, núms. 27-32, Sevilla, 1948, págs. 10 y 11.

feitos/ atan ben o ajudou,/ que quanto comenÇar quiso/ et acabar, acabou;/ et se ben obrou por ela,/ benll'ar pagou seu oir/...../ et quand algũa cidade/ de mouros ya ganar,/ ssa omâgen na mezquita/ poye en o portal"²⁷.

El estamento eclesiástico, como principal demandante, encarga obras a artistas de renombre que tienen su taller establecido en los grandes focos artísticos (Salamanca o Toledo)²⁸. Por tanto, la importancia del arte que se da en los centros rurales de Diócesis placentina viene acrecentada por el hecho de que en ellas se irradian las escuelas artísticas de los grandes núcleos de población.

Las empresas arquitectónicas llevaban aparejadas unas necesidades de tipo escultórico, no solo en la decoración monumental sino en el mobiliario. Los artistas de renombre viajaban de un lugar a otro lugar para realizar los encargos. Estos contrataban los servicios de artesanos locales que tenían la opción de aprender las novedades que ellos traían. Según la General Estoria de Alfonso X, estos entalladores locales se dedicaban a esculpir y vender las imágenes de la Virgen con el Niño²⁹.

1. VIRGEN CON NIÑO.

En el Palacio Episcopal, en las dependencias personales del Ilmo. y Rvdm. Sr. Obispo, se conserva una imagen de Ntra. Sra. con el Niño³⁰, respondiendo a la representación iconográfica de María como Trono de Dios. Responde al modelo de Virgen Bizantina Teótodos, de la que deriva la Nicopoia o "la que concede la victoria", llamada así porque acompañaba a los ejércitos en las campañas. Es una Virgen Madre (73 x 26 x 30 cms.), en majestad, coronada como reina entronizada; con el Niño Jesús (mide 34 cms.), frente al espectador y sobre sus rodillas, bendice con una mano y con la izquierda sostiene el Libro³¹, símbolo de la sabiduría divina de Cristo. Responde a un esquema inspirado en Bizancio, que transportado por comer-

²⁷ *Ibidem*, I, LXXXI, II, 406.

²⁸ Podemos citar el caso de Fernando Gallego, avecindado en Salamanca, que en 1468 aparece trabajando en la Catedral de Plasencia con Jean Felipe; y que es probablemente el autor del retablo de la iglesia de Santa María de Trujillo. Actas Capitulares de la Catedral de Coria, 23 de febrero de 1473. A.C.C. Y en Toledo, a Juan de Borgoña, posible autor del retablo de la ermita de San Lázaro de Plasencia. Vid. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Juan de Borgoña*. Madrid, 1954, pág. 3. MATEO GÓMEZ, I.: *Catálogo. Retablo de la ermita de San Lázaro*, Plasencia, 1922.

²⁹ Desde el Concilio de Trullo (695) la Iglesia representaba a Cristo en forma humana y sufriente para hacer frente a las doctrinas monofisitas que querían absorber la naturaleza humana de Cristo en la divina. REAU, L.: *Iconografía de lart Chretien*, t. II., vol. II., París, Presses Universitaires de la France, 1957, pág. 477. A partir del siglo XIII se representa a Cristo, doliente, pero con gesto amable, quizá como consecuencia del sentimiento religioso expresado por San Anselmo en su *Oración ante la Cruz* o por San Bernardo. SAN ANSELMO: *Obras Completas*, B.A.C. Madrid, 1953, pág. 301.

³⁰ Publicada por el autor de esta Tesis. RAMOS RUBIO, J. A.: "Aproximación al estudio de la imaginería mariana del Palacio Episcopal de Plasencia". *Alcántara*, núm. 20, mayo-agosto, Cáceres, 1990, págs. 111-116.

³¹ TRENS, M.: *op. cit.* Como ya hemos visto anteriormente, realiza un pequeño estudio de la significación de algunos atributos que suelen aparecer en las manifestaciones artísticas, como es el caso del libro, símbolo de la sabiduría divina de Cristo.



1. *Virgen con niño.*

ciantes y caballeros cruzados se impone en manuscritos del siglo XI alcanzando una larga pervivencia³².

Los pliegues del palio y de la túnica son duros y abstractos, destacando la escasa diferenciación funcional de brazos y piernas, así como el tipo de calzado puntiagudo, características propias del momento; no olvidemos que la escultura románica posee su propio carácter y obedece a sus propias leyes³³.

La Virgen se nos presenta en actitud sedente sobre un escaño elemental, con molduras en la parte superior, formado por una tabla vertical, sin respaldo. Levanta con su mano izquierda el manto para resguardar lateralmente al Niño, no lo toca directamente como manifestación de su origen divino. Ntra. Sra. lleva en su mano derecha una esfera (manzana), identificándola así con la nueva Eva, que venía a salvar lo que se había perdido a causa de una manzana. A pesar de que claramente se observa la postura frontal y asimétrica del conjunto, se percibe igualmente una cierta sensación de vida, que se desprende de la dulce expresión del rostro de la Virgen y del Niño.

El conjunto está realizado en madera policromada, conservándose la policromía primitiva. Se observa cómo la Virgen es una talla hueca por detrás, lo cual es propio de estas vírgenes conocidas como fernandinas que acompañaban a los ejércitos

³² SANCHO DE SOPRANIS, H.: *Mariología medieval xericiense*. Jerez, Ed. de Ruiz Lagos, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1973. LUIS VALDEAVELLANO, G.: "Curso de Historia de las Instituciones Españolas. De los orígenes al final de la Edad Media". *Revista de Occidente*. Madrid, 1975.

³³ FOCILLÓN, H.: *La escultura románica*. Madrid, Akal, 1987, pág. 15.

en campaña, como ya hemos estudiado, y como ponen de manifiesto las Cántigas de Alfonso X. En algún taller local se incorporó el tablero trasero y se imitó la policromía primitiva a base de roleos enlazados de un cierto sabor gotizante. Un dato importante para fechar la talla es la disposición ajustada del escote del cuello de la túnica de la Madre e Hijo, decorada a base de una bordura de flores de tres pétalos; este tipo de flores aparecen en las orlas que rodean las viñetas de las Cántigas de Alfonso X³⁴. La forma ajustada del escote y la pequeña abertura vertical de las dos túnicas eran frecuentes en los trajes lujosos del siglo XIII. Aún, se siguió utilizando este tipo de indumentaria en el siglo XIV, abandonándose poco después³⁵.

Por las diversas características expresadas, a las que tenemos que sumar el tipo de corona rústica que porta la Virgen, podemos fechar la obra a mediados del siglo XIII. Según nos han informado, dicha imagen procede de la localidad de Segura de Toro, llegó a Plasencia con el Ilmo. y Rvdmo. Sr. Obispo D. Pedro Zarranz y Pueyo, en 1945. El Obispo sucesor del citado, D. Antonio Villaplana Molina (1976-1989), trasladó la imagen de la Catedral de Plasencia, donde había estado expuesta en una capilla lateral, hasta su capilla en el Palacio Episcopal, donde actualmente recibe culto.

2. NTRA. SRA. DEL SAGRARIO.

Esta imagen es muy venerada por los placentinos, se encuentra presidiendo el tabernáculo del retablo mayor³⁶ de la Catedral de Plasencia³⁷. Esta imagen, de todas las estudiadas, es la que mejor refleja el esquema compositivo que muestran las imágenes de la Señora en las viñetas de las Cántigas del Rey Sabio³⁸.

La imagen es de madera y se representa a la Virgen (64 x 17 x 41 cms) sedente sobre un sencillo escaño, sosteniendo sobre la pierna izquierda al Niño (34 cms.), mientras que tiene la derecha vacía, posiblemente, llevaba una fruta esférica. El Niño sujeta con la mano izquierda la esfera del universo, símbolo del poder divino, y bendice con la diestra. La cabeza, el cuello y las manos de Madre e Hijo son

³⁴ DELCLAUX, F.: *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*. Publicación del Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1973.

³⁵ BERNIS, C.: "La moda en las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación". *Archivo Español de Arte*, XLIII, núm. 170, Madrid, 1970, pág. 207.

³⁶ Magnífica obra de la primera mitad del siglo XVII, ejecutada por Gregorio Fernández y los ensambladores vallisoletanos Juan y Cristóbal Velázquez bajo las trazas de Alonso Balbás, ilustrada con lienzos de Rizzi (Leg. 91, 11. Arch. Cat. Plasencia). Vid. MARTÍN GONZALEZ, J.J.: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)". *Boletín de la Sociedad Arqueológica*, XL-XLI, Valladolid, 1975, pág. 300.

³⁷ Cit. MÉLIDA, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*, t. II, *op. cit.*, pág. 298. Se confunde al decir que es obra de piedra chapeada de plata. Esta imagen estuvo colocada en el altar mayor de la Catedral Vieja y se sacaba en procesión en épocas de sequías. BENAVIDES CHECA, J.: *Prelados placentinos...* *op. cit.*, pág. 283.

³⁸ GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, 1949, págs. 271-282. Cit. MONTES BARDO, J.: *op. cit.*, pág. 102.



2. Ntra. Sra. del Sagrario.

de madera policromada, el resto de los cuerpos van recubiertos por un chapeado de plata, aplicaciones de plata sobredorada que ofrecen reiteración sistemática de leones y castillos, así como otro signo que pudiera referirse a Plasencia, además de distintos círculos y rombos que contienen rosáceas³⁹. Estas referencias heráldicas nos inducen a pensar en la posibilidad de que esta imagen fuera una donación regia a la Catedral de Plasencia⁴⁰. La actitud frontal, corona y trono, son los tres elementos de su soberanía. El elemental escaño, en el cual está sentada la Virgen del Sagrario, así como el resto de imágenes de Ntra. Sra., responden a esquemas repetitivos. El trono admite toda una teoría simbólica, desde las pinturas de las catacumbas, mediado el siglo IV, hasta su dependencia simbólica y formal de la Majestad Domini⁴¹. Los pliegues del manto y de la túnica son muy realistas, lejos de los duros pliegados del

³⁹ Imagen estudiada por ANDRÉS ORDAX, S. y GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, págs. 239-245. Los castillos y leones son idénticos a los que se observan en las orlas de las *Cantigas* de Alfonso X. El castillo de tres torres, es emblema del reino de Castilla; el león rampante, corresponde al reino de León; y un edificio de dos pisos, alude probablemente a Plasencia.

⁴⁰ Durán Sampere y Ainaud de Lasarte, han señalado su influjo leonés. Por otro lado, Spencer Cook y Gudiol Ricart opinan que esta imagen está muy vinculada con la Virgen de la Sede sevillana, y consideran que ambas tienen origen vasco-navarro. DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE: "Escultura gótica", *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, pág. 134, fig. 122. SPENCER COOK, W.W., y GUDIOL RICART: *op. cit.*, pág. 352.

románico⁴². Calza la Virgen sus pies con los típicos zapatos puntiagudos, cubiertos por una rica chapa, con aplicaciones doradas geométricas. El Niño viste túnica y manto, cuyos ribetes presentan decoración naturalista gótica constituida por flores de seis pétalos, y lleva los pies descalzos. Es conocido en el período medieval el criterio de revestir de plata a las imágenes que eran muy veneradas, encarnando rostro y manos para darles mayor vivacidad⁴³. Estas imágenes de madera chapeada en metales preciosos, tienen una larga tradición francesa que se introduce en la Península por la vía de las peregrinaciones.

La Virgen lleva una corona de madera⁴⁴, constituida por unos florones, y el velo de la sabiduría que deja entrever sus dorados cabellos. La Virgen es una escultura de gran belleza y está ahuecada por la espalda, lo cual es propio de las imágenes fernandinas que acompañaban a los ejércitos en campaña, por eso se las aligeraba de peso, como ponen de manifiesto las Cántigas de Alfonso X⁴⁵. También, para evitar el agrietamiento de la madera por el excesivo peso.

La actitud de las dos efigies es indicativa del abandono del hieratismo románico, en beneficio de un mayor naturalismo, propio del gótico, que se hace patente en los rostros agradables, la disposición de María al sujetar delicadamente al Niño por el hombro izquierdo, y el ligero desplazamiento de las piernas del Niño hacia el regazo de su Madre y el giro de su cabeza hacia el espectador.

Obra del tercer cuarto del siglo XIII, que según el prof. Andrés Ordax, su referencia tipológica más interesante la encontramos en la Virgen de la Esclavitud de la Catedral Vieja de Vitoria⁴⁶. Fue deplorable la actuación en el año 1892 de don Gregorio de la Concha, arcediano de esta Catedral, que ordenó limpiar con agua caliente y jabón el rostro de la Virgen y del Niño, y con tanta fuerza frotaron, que desapareció la patina de fineza exquisita de ambas efigies⁴⁷. La talla figuró en la Exposición de Barcelona de 1929⁴⁸, y en la Muestra de Historia y Arte en Extremadura de Cáceres del año 1984⁴⁹.

⁴¹ Vid. MONTES BARDO, J.: *op. cit.*, pág. 122.

⁴² La cinta que rodea el escote de la túnica y baja en vertical por el cuerpo de Ntra. Sra. era frecuente encontrarla en las vestiduras lujosas del siglo XIII. Este motivo se llamaba "orfrés", además, el escote en pico de la túnica de María ostenta roleos gotizantes flanqueados por los sogueados de raigambre gótica, y es el resultado de la llamada capa con cuerda habitual en la indumentaria del siglo XIII. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *op. cit.*, pág. 123.

⁴³ Podemos citar la Virgen de la Sede (Catedral de Sevilla), la Vírgenes del Sagrario (Catedral de Toledo), la Virgen del Sagrario (de Irache), la de la Vega (Salamanca) y la de Roncesvalles, entre otras.

⁴⁴ Existen noticias documentales de que en el 26 de agosto del año 1650 el racionero Pedro Simón ofreció 50 reales de a ocho de plata para dorar las coronas de la Virgen y del Niño. La corona del Niño no se conserva y Ntra. Sra. ha perdido el plateado, su corona actual es de madera. *Cit.* BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, pág. 283.

⁴⁵ ANDRÉS ORDAX, S., y GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *op. cit.*, pág. 229.

⁴⁶ ANDRÉS ORDAX, S.: "Arte y Urbanismo de Plasencia en la Edad Media", *op. cit.*, pág. 69.

⁴⁷ BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, pág. 26.

⁴⁸ GÓMEZ MORENO, M.: *Exposición Internacional de Barcelona, 1929. El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*. 3ª ed. Barcelona, 1929, pág. 229.

⁴⁹ LOZANO BARTOLOZZI, Mª M., y SÁNCHEZ LOMBA, F. M.: *Catálogo de la Muestra de Historia y Arte en Extremadura*. Plasencia, Imprenta "La Victoria", 1984, pág. 107.

3. NTRA. SRA. DEL PERDÓN.

En la Sala Capitular de la Catedral placentina, conocida también como Capilla de San Pablo, se encuentra una magnífica talla de Ntra. Sra. con el Niño⁵⁰, bajo la advocación de Ntra. Sra. del Perdón⁵¹. El primitivo lugar en el que estuvo colocada esta imagen fue en una capilla en el presbiterio de la Catedral Vieja, en donde gozó siempre de gran veneración⁵². Esta capilla de Ntra. Sra. se derribó con las obras de la nueva fábrica iniciadas en el año 1497, la imagen fue trasladada al testero de la nave de la Epístola, dentro de la Catedral Vieja⁵³. La impresión que da es que pudiera corresponder, junto con la Virgen Blanca, a sendos parteluces del templo original, quizás de las portadas de un crucero desaparecido⁵⁴. Es una imagen de suma importancia artística, tiene unas considerables dimensiones (120 cms.). Es obra de granito policromado, respondiendo al tipo de Virgen "Odegetria" bizantina, elevada sobre un pedestal decorado con motivos vegetales goticistas. Esta magnífica imagen fue exhibida en la Exposición Internacional de Barcelona en el año 1929⁵⁵, junto con la Virgen del Sagrario de la misma Seo placentina.

La Virgen María sostiene fuertemente con su brazo izquierdo al Niño, a la vez que le ofrece la fruta esférica con la diestra, representando a María como nueva Eva, salvadora de la humanidad. Lleva una corona, expresión clara de realeza, y se toca con el velo de la sabiduría. El rostro ovalado, presenta gran belleza, está enmarcado por ondulados cabellos que caen sobre los hombros y espalda. Viste túnica de color jacinto, con escote redondo y con pico en el centro que es el cordón, grueso de la típica capa con cuerda que servía para sujetar esta prenda, muy ajustado al cuello⁵⁶. Posee manto de color verde decorado con motivos geométricos y vegetales, con

⁵⁰ Aparece atestiguada en un documento testamentario del 11 de julio de 1294, que prueba su antigüedad. BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, pág. 9.

⁵¹ *Cit.* por MÉLIDA ALINARI, que la fecha a finales del siglo XIII. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*, *op. cit.*, pág. 299.

⁵² En las Actas Capitulares del 14 de diciembre de 1473, se enumeran varias capillas de la Catedral Vieja, entre las que aparece la capilla de Santa María del Perdón. *Cit.* LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Las Catedrales de Plasencia. Guía Histórico-Artística*. 2ª ed. Plasencia, 1976, pág. 108. Delante del altar de Ntra. Sra. del Perdón, se enterraron varios prelados placentinos, como es el caso de don Nicolás Bermúdez (1357-1370?), cuyo sepulcro con la escultura del finado estudiaremos más adelante. También, nos proporciona otra noticia sobre la capilla, el martes 12 de junio de 1408, se cantó un responso sobre la sepultura de don Miguel Sánchez, Arcediano (falleció en 1395) y la Misa al Alba fue cantada en el altar de Ntra. Sra. del Perdón *Cit.* BENAVIDES CHECA: *op. cit.*, págs. 11 y 25.

⁵³ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA: *op. cit.*, pág. 109.

⁵⁴ Dado el estado de insuficiente estudio del templo nada podemos indicar pues las noticias de la historiografía artística no tienen adecuada garantía documental. ANDRÉS ORDAX, S.: "Arte y Urbanismo de Plasencia en la Edad Media", *op. cit.*, pág. 69.

⁵⁵ Manuel Gómez Moreno, en la redacción de la ficha del catálogo de la exposición, escribió lo siguiente: "Virgen de piedra policromada, que llaman del Perdón: siglo XIV, y estofada en el siglo XVI. Altura 2' 15 mts. Catedral de Plasencia". *Exposición Internacional de Barcelona*, 1929. El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. 3ª ed. revisada por Manuel Gómez Moreno. Barcelona, 1929, pág. 229, ficha núm. 687.

⁵⁶ BERNIS, C.: *op. cit.*, pág. 208. Los orígenes de esta indumentaria hay que buscarlos en los trajes germanos de fines del siglo XII y los ejemplos españoles más antiguos datan de finales del siglo XIII. En la centuria



3. Ntra. Sra. del Perdón.¹

abundantes pliegues que caen paralelos, dejándonos ver los zapatos puntiagudos de Ntra. Sra., rasgo de antigüedad. Curiosamente, presenta anillos en sus manos, embelleciendo aún más esta jerárquica efigie pétreo. Que a pesar del material utilizado, el anónimo artista ha sabido cincelar con maestría.

El Niño viste túnica de color jacinto abrochada con ocho botones dispuestos en dos filas de cuatro cada una y manto verdoso, lleva los pies descalzos, y sostiene el libro de la Sabiduría divina en la mano izquierda. Está completamente desplazado hacia su lado derecho, para poder coger la fruta que su Madre le entrega, lo cual es un rasgo naturalista, típico del arte protogótico de fines del siglo XIII. La policromía no es la original, se le añadió en el siglo XVIII⁵⁷. Es muy parecida a la imagen de Ntra. Sra. la Mayor de la Catedral de Ávila, fechable por Sanpere y Ainaud de Lasarte a fines del siglo XIII⁵⁸. Por todas estas características podemos fechar a la imagen de Ntra. Sra. del Perdón en el último tercio del siglo XIII.

siguiente continúa esta tradición, pero los cordones son más finos. La utilización de botones en el "orfrés" del Niño nos lleva a finales del siglo XIII, elementos que se emplean en las viñetas de las *Cantigas* y de la *General Estoria* de Alfonso X. Cit. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *Imágenes de la Virgen María en la prov. de Cáceres*, op. cit., pág. 130.

⁵⁷ BENAVIDES CHECA: op. cit., pág. 314., nos informa que el 22 de octubre del año 1744, el Cabildo concedió licencia para que un artista "pintase, retocase y barnizara de nuevo la imagen de Nuestra Señora del Perdón".

4. NTRA. SRA. CON EL NIÑO.

En una capilla del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de San Nicolás, se conserva una imagen en piedra granítica policromada de Ntra. Sra. (112 x 37 x 28 cms.) con el Niño (41 cms.). Obra de fines del siglo XIII. No es originaria de esta iglesia, perteneció a la ermita de Fuentidueñas, cerca de Plasencia. Fue trasladada a esta parroquia en el año 1969⁵⁹. Según Díaz Coronado, “esta ermita de Fuentidueñas, perteneció a un convento de Templarios. Esto se afirmó en el Concilio que por mandato de Clemente V se celebró en Salamanca en 1310, y al que asistió el noveno obispo de Plasencia don Domingo II”⁶⁰. Esta ermita, convertida actualmente en edificio al servicio de la explotación agrícola, conserva sus muros maestros.

Se nos ofrece esta imagen de Ntra. Sra. con el Niño a la manera de una “Odegetria” bizantina, su cuerpo se encorva con suavidad hacia su derecha, característico ritmo praxitélico propio de la escultura gótica de fines del XIII y principios de la siguiente centuria. Sujeta al Niño con su brazo izquierdo. Ntra. Sra. deja entrever la típica sonrisa arcaica. Ntra. Sra. dirige su mirada hacia el fiel devoto, mientras que el Niño, de perfil, mira hacia su Madre a la cual acaricia con su mano derecha, mientras que con la izquierda toma la fruta esférica que María le entrega. Cubre su cabeza con un velo largo y se toca con una sencilla corona, dejando al descubierto sus cabellos ondulantes en larga melena. No conserva la policromía original, ha sufrido múltiples repintes.

En la actualidad se encuentra en lamentable estado de conservación. Viste túnica de color blanco, sujeta por un cinturón que aprieta el talle a buena altura, y manto azulado con los bordes dorados, dejando ver los zapatos puntiagudos con los que calza sus pies la Virgen. Los pliegues de la túnica son pesados, geométricos y paralelos, pero los del manto, forman algunos repliegues interesantes y elegantes, imprimiendo a la imagen un cierto encanto artístico, a pesar de la dureza del material escogido. El Niño viste túnica talar de color azulado, con los ribetes de las bocamangas dorados. Otro rasgo importante, que nos permite fechar esta imagen, nos lo indican los escotes despegados de la base del cuello, y el cinturón muy alto con el cual la Virgen se ciñe la túnica al cuerpo. Por los detalles expresados, podemos fechar esta imagen en los años finales del siglo XIII.

⁵⁸ También, la imagen de Plasencia mereció la atención de Agustín Durán y Juan Ainaud: “La Virgen del Perdón es una labra de piedra policromada, resuelta con sentimiento formal evidente,..”. DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE: *op. cit.*, págs. 134 y fig. 121; 93 y fig. 81.

⁵⁹ Agradecemos al sacerdote don Francisco Clemente Serrano esta detallada noticia. Además, en el testamento de don Diego de Xerez, consejero de los RR. Católicos y Deán de la S.I. Catedral placentina, menciona a ermitas de su devoción, y figura la primera la de Fuentidueñas, dejando un real de plata a cada una de ellas (San Cristóbal, San Pablo y Santa María del Puerto). Testamento otorgado el 18 de septiembre de 1509, leg. XIII, núm. 44. Archivo de la Catedral de Plasencia. Podemos conocer datos biográficos interesantes sobre Diego de Xerez en SÁNCHEZ LORO, D.: *El parecer de un deán*. Cáceres, 1959, pág. 51.

⁶⁰ DÍAZ CORONADO, J.: *Guía histórico-artística y turística de Plasencia*, Plasencia, 1949, págs. 62 y 63.



4. Ntra. Sra. con el Niño.

5. SANTA MARIA LA BLANCA.

En el claustro de la Catedral de Plasencia se encuentra una escultura de granito policromada de Ntra. Sra. (180 x 35 x 26 cms.) con el Niño (44 cms.), bajo la advocación de Santa María la Blanca⁶¹. Pero, este no es su emplazamiento primitivo. A principios de siglo estaba en la Sala Capitular o capilla de San Pablo, que fue antigua sacristía, en donde la mandó colocar el Deán don Eugenio Escobar⁶². Pero, su emplazamiento habitual, en la que era muy venerada, fue en su propia capilla, junto al sepulcro del reconquistador de Sevilla don Benito⁶³. En fecha posterior, don

⁶¹ "La advocación de la Virgen Blanca -dice Ángel de Apraiz- es indudablemente una advocación popular cuyos datos más antiguos y foco principal los encuentro en Navarra en el siglo XII. De allí se difunde por los caminos de peregrinación, por las influencias navarras y por efecto de la común sensibilidad de los últimos siglos de la Edad Media, con la ternura humanizada y el refinamiento de la época, en imágenes blancas de rostro y policromadas. A las que por esa condición de tal nombre, que es en sus principios como un adjetivo y un epíteto". APRAIZ, Á. de: "Origen y advocación e imágenes de la Virgen Blanca". *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología*, fasc. XL a XLII, t. XII. Valladolid, 1945-1946, pág. 54.

⁶² MÉLIDA ALINARI, J. R.: *op. cit.*, pág. 299. No obstante, este autor la fecha en el siglo XIII. Posteriormente, veremos por una serie de características que puede corresponder a la siguiente centuria.

⁶³ "En 20 de julio de 1406 otorgó testamento la Sra. Leonor Sánchez, llamada la Ferrusa, viuda primero de

Enrique de Guzmán ordenó construir un altar en el claustro para rendir allí culto a esta imagen, pero bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Encarnación⁶⁴. Según el prof. Andrés Ordax, es probable que “esta imagen, junto con Ntra. Sra. del Perdón, pudieran haber estado situadas en sendos parteluces del templo original, quizás de las portadas de un crucero desaparecido”⁶⁵. Son varios los autores que en sus obras nos hablan de esta imagen⁶⁶. Siendo muy bien descrita por dos expertos en imaginería gótica como son Agustín Durán y Juan Ainaud: “...cuyo cuerpo de canon muy alto posee esa cualidad imposible de descubrir por el análisis que diferencia una talla vulgar, aunque cuando buena, de una verdadera imagen sagrada; es sin duda una profundidad anímica trasvasada por el escultor a la materia inerte”⁶⁷.

Obra de formas esbeltas, de tipo orientalizante, muy lejos de la alabastrina Virgen Blanca de la catedral de Toledo, en la que nos encontramos con una tierna y risueña imagen de la maternidad, un concepto inocente y arcaico de la escultura. En la efigie de Plasencia, Ntra. Sra. realiza un juego de caderas propio de la escultura gótica más avanzada del siglo XIV. Se nos ofrece María de pie, respondiendo al tipo de una “Odegetria” bizantina, realizando el mismo movimiento hacia su derecha que hemos visto en la imagen de la iglesia de San Nicolás. A su vez, sostiene al Niño con su brazo izquierdo y con la diestra le entrega un ave, aspecto interesante que imprime a la composición un mayor naturalismo, la relación entre Madre e Hijo⁶⁸. Tiene algo desbastada la espalda, para poderla arrimar al muro y para quitar parte de su extrema

Ferrand Alvarez, y después de Alfonso González, se le enterró en la Catedral, delante de la capilla de Sta. María la Blanca, en la sepultura de sus bisabuelos D. Benito y D^a. Gaxeta, en un sitio que tiene unos leones que está hasta el claustro dentro de la iglesia”. BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, pág. 10.

⁶⁴ También, aparece citada en varios documentos del Arch. Catedralicio placentino. En el testamento de don Diego de Xerez, Deán de Plasencia, 18 de septiembre de 1509. En 9 de abril de 1508, en el testamento del Tesorero don Enrique de Guzmán, se dice: “que mi cuerpo sea sepultado en la capilla de la claustra en la que yo hize seyndo Mayordomo (en 1503) de la dicha egleisia donde está la Ymagen de Nuestra Señora”. BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, págs. 16, 19 y 26.

⁶⁵ Según ANDRÉS ORDAX, S.: “Arte y Urbanismo de Plasencia en la Edad Media”, *op. cit.*, pág. 69. No olvidemos que Benavides Checa nos dice que “cuando terminaron las obras de defensa, la Iglesia Catedral primero, la parroquia de San Pedro en el extremo opuesto, la de San Martín (en las jambas de la puerta de esta iglesia, se lee: “Estos arcos fizo Joan Domingues mayordomo Era MCCXXVIII” (corresponde a 1200), y la Magdalena en lo más apartado de la fortaleza, son los primeros templos que don Brício consagra al Señor. Así la primitiva Catedral estuvo enclavada en la parte de lo que hoy ocupa la iglesia de Santa Ana. Estos templos corresponden al año 1200. BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, pág. 19.

⁶⁶ WEISE: *Spanische Plastik*. Gryphius, 1927, pág. 69. DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gótica. Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, pág. 134. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Guía Histórico-Artística de Plasencia*. Plasencia, 1976 (2ª ed.), pág. 102. GARCÍA VIDAL, C. (et. al.): *Plasencia*, Ed. Everest. León, 1982, págs. 78 y 81. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres*, *op. cit.*, pág. 132.

⁶⁷ DURÁN SANPERE Y AINAUD DE LASARTE, *op. cit.*, pág. 134.

⁶⁸ El ave en manos de la Virgen y del Niño puede representar el alma del pecador que escapa al lazo de los cazadores que lo persiguen, y encuentra cobijo en manos de María. El *Salmo* 124-7, nos dice al respecto: “Escapó nuestra alma como avevella del lazo del cazador; al romperse el lazo, fuimos librados”. La paloma, es también, símbolo del E. Santo, y pone de manifiesto -al estar en manos de María y Jesús- el misterio de la Anunciación y de la divina maternidad de María (no olvidemos que durante años se la conocía a la Virgen Blanca, bajo la advocación de la Encarnación). TRENS, M.: *op. cit.*, pág. 547. También, podemos citar la



5. *Santa Maria la Blanca.*¹

pesadez. Ntra. Sra. cubre su cabeza con un velo de color marfil, simbólico de la sabiduría. Viste túnica rojiza con adornos geométricos, posiblemente añadidos posteriormente al igual que las coronas de Madre e Hijo, sujeta por un cíngulo muy alto, siguiendo la moda característica del siglo XIV. También, de esta centuria es el escote de la túnica de la Virgen, no tan ajustado al cuello⁶⁹. Sobre la túnica, lleva un manto de color azul oscuro, adornado con motivos vegetales y geométricos, que cae con abundantes pliegues pesados y paralelos, dejándonos ver los zapatos de punta redonda. El Niño viste túnica talar (con el escote ajustado al cuello) de color marrón con adornos estofados semejantes a los de su Madre y lleva los pies descalzos. Gran parte de la policromía ha desaparecido, la imagen se encuentra en mal estado de conservación. Por todas estas características, podemos fechar esta obra a principios del siglo XIV, realizada por un escultor castellano anónimo⁷⁰, influido por modelos franceses.

leyenda de las aves de barro que Jesús fabricaba dándolas luego vida, según el relato del *Apócrifo del pseudo Mateo*. SANTOS OTERO, A.: *op. cit.*, cap. XXVII, pág. 225.

⁶⁹ BERNIS, C.: *La moda y las imágenes góticas de la Virgen*, *op. cit.*, pág. 207.

⁷⁰ Durán Sanpere y Ainaud de Lasarte: *Escultura gótica*, *op. cit.*, la ponen en contacto con el foco leonés. Figuró en la Exposición: Patrimonio Histórico de Extremadura. Edad Media y Renacimiento, celebrada en Cáceres, en el año 1990. PIZARRO GÓMEZ, F. J. (et. al.): *Patrimonio Histórico de Extremadura. La Edad Media y Renacimiento*, Catálogo de la Exposición, Mérida, 1990, págs. 46 y 47.

6. VIRGEN DEL BUEN SUCESO.

En el colegio de RR. MM. Josefinas de la Santísima Trinidad se conserva una escultura en madera policromada de Ntra. Sra. (57 x 30 x 20 cms.) con el Niño (23 cms.), bajo la advocación del Buen Suceso⁷¹. Sin duda, pertenece a otra advocación que la del Buen Suceso. Su denominación le viene con motivo de la fundación del obispo don Pedro González de Acevedo, el cual compra unas casas en la calleja de la Pardala por 700 ducados, en el año 1594, para poder cobijar y adoctrinar en ellas a los niños de la ciudad y la puso bajo la protección de Ntra. Sra. del Buen Suceso, dejándole una renta de 200 ducados⁷². En esta casa, hoy colegio de las Madres Trinitarias, se mantiene la heráldica del Prelado y algunos otros detalles de aquella fundación, en un pequeño museo que las Religiosas han preparado. Procede de la ermita de San Cristóbal, situada en el barrio de San Miguel de Plasencia, desconociéndose el momento exacto en que llegó a este colegio. La Virgen se nos ofrece de pie con corona y cetro de plata (sin marcas) en la mano derecha, sosteniendo al Niño con la mano izquierda. Este sujeta con la mano izquierda la bola del mundo, símbolo del poder divino, y bendice con la diestra. El Niño está desplazado del centro de la composición, en actitud más avanzada anunciando ya el gótico. Responde al tema mariano, muy repetido en el arte bizantino⁷³, de Virgen Odegetria o Conductora. Ntra. Sra. está de pie llevando en el brazo izquierdo a su Hijo, causa de sus prerrogativas.

La túnica de la Virgen es recta, sin pliegues, adornada con motivos vegetales; mientras que la del Niño está plegada, esto nos induce a pensar que probablemente fuera una imagen de vestir. Todas estas características nos inducen a datar la obra en la primera mitad del siglo XIV.

7. NTRA. SRA. DEL SOCORRO.

Son varias las imágenes que representan a Ntra. Sra. amamantando al Hijo en las localidades de la Diócesis de Plasencia, conocidas con el nombre genérico de Vírgenes de la Leche. En Plasencia existen tres, además de la Patrona de la ciudad, Ntra. Sra. del Puerto, hay una imagen exactamente igual, en la iglesia del Salvador⁷⁴ y, otra más antigua que estas dos efigies, instalada en la hornacina del Cañón o

⁷¹ BARRIO RUFO, J. M.: *Apuntes para la Historia General de la M. N. y M. L. ciudad de Plasencia*. Impr. Manuel Ramos, Plasencia, 1851, pág. 24, nos refiere que esta imagen es una de las más antiguas de Plasencia y la data en el siglo XIV.

⁷² FERNÁNDEZ, Fr. A.: *op. cit.*, pág. 476. *Cit. por V.V. A.A.: Plasencia. Patrimonio Documental y Artístico*, Catálogo de la Exposición realizada en los días 17 al 30 de Junio de 1988 en el Complejo Cultural "Santa María" de Plasencia. Inst. Cultural "El Brocense". Plasencia, 1988, pág. 125.

⁷³ Es más, en su afán de investigar agudamente sobre la exactitud de la iconografía mariana, los bizantinos se ufanaban de poseer el autorretrato de la Virgen, venerado en el templo de Ntra. Sra. de Jerusalén, al que llamaban *Akeiro poiétos* (no hecha de manos), es decir, autógrafo de María. *Summa Artis*, VII, pág. 441. *Cit. por* HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Iconografía mariana hispalense". *Archivo Hispalense*, núm. 27-32. Sevilla, 1948, pág. 5.



6. *Virgen del Buen Suceso.*

Bóvedas del Marqués de Mirabel con la denominación de Ntra. Sra. del Socorro⁷⁵. Se nos presenta María (73 x 43 x 39 cms.) entronizada, ofreciendo el pecho al Niño que está sentado sobre su rodilla izquierda (36 cms.). Ntra. Sra. cubre su cabeza, coronada, con un velo. El rostro de perfil alargado y suaves facciones, está enmarcado por el cabello, que asoma únicamente en la zona delantera, dejando despejada la frente. Viste túnica larga de color rosáceo y manto azulado, con adornos vegetales, que cae en abundantes y contrastados pliegues verticales que se quiebran abajo, dejando visible la punta del calzado. El Niño viste túnica talar, del mismo color que la de su Madre. Siendo dorados los ribetes de las bocamangas y bordes del manto y túnica, en ambas efigies.

La relación afectiva que se establece entre Madre e Hijo -cruce de miradas,

⁷⁴ Virgen alabastrina, que aún conserva en algunas zonas la policromía original, de la cual ofrecemos la fotografía, que responde al tipo "galactotrofusa" o de la Leche, realizada hacia el año 1500 para el enterramiento de Francisco de Tamayo. En el banco existe la siguiente inscripción: "Este altar y Ntra. Sra. y sepultura mando zer/ i doto franco de Tamayo". *Cit.* ANDRÉS ORDAX, S.: *op. cit.*, pág. 69. También, López Sánchez-Mora nos dice: "en la iglesia del Salvador se da culto a una imagen de la Patrona de la Ciudad, la Stma. Virgen del Puerto, en alabastro, de últimos del XV". LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Plasencia, guía histórico-artística, op. cit.*, pág. 70.

⁷⁵ En la peana de la imagen se puede leer: "N^a S^a del Socorro".



7. Ntra. Sra. del Socorro.

la Madre entrega el pecho al Niño para tomar la leche-, en definitiva un naturalismo y una frescura poco común, en donde se observa el encanto de la expresión maternal y una refinada elegancia; así como los rasgos puramente formales de las figuras, el tratamiento de los pliegues de las indumentarias, el volumen de la imagen, nos invitan a opinar que nos encontramos ante una de las mejores realizaciones góticas existentes en la Diócesis placentina. Es, por tanto, una interesante efigie mariana del tipo “galactotrofusa”, que tiene los caracteres propios de la figura maternal de la Virgen de la Leche del siglo XIV⁷⁶.

8. IMÁGENES EN LA FACHADA DEL PERDÓN (CATEDRAL DE PLASENCIA).

La fachada de los pies de la catedral de Plasencia, conocida como fachada del Perdón es, posiblemente, el conjunto más antiguo de toda la fábrica eclesial, obra protogótica realizada en tiempos del prelado don Domingo Jiménez⁷⁷. Su construc-

⁷⁶ Cit. por ANDRÉS ORDAX, S.: *op. cit.*, pág. 69.

⁷⁷ Esta fachada ha sido descrita por varios autores, pero la fechan en los inicios del siglo XIII y, más bien, es obra del último cuarto del siglo XIII, entre los que podemos destacar a MÉLIDA ALINARI, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres, op. cit.*, págs. 273 y 274. TORRES BALBÁS, L.: “Arquitectura gótica”, en *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid, 1952, pág. 160.

ción se inicia en época del obispo don Domingo Jiménez (1285-1328), iniciando los trabajos en la Catedral Vieja el maestro Remondo, siendo continuada en 1328 por los arquitectos Diego Díaz, Juan Pérez y Juan Francés⁷⁸.

Esta fachada está constituida por un arco de medio punto abocinado, con arquivoltas que se apoyan en diez columnas pequeñas rematadas por capiteles decorados con motivos vegetales, semejantes a los capiteles de la parte del Evangelio, salvo uno en el que se ve a una figura humana encapuchada, y otro con dos aves afrontadas y unidas por el pico. Los quicios de la puerta también están tallados, con cuatro seres humanos enfrentados, un personaje agachado con las manos muy enlazadas por delante de las rodillas, y cuatro rostros humanos unidos dos a dos por el occipital. También están decorados los extremos de las jambas con bajorrelieves de figuras humanas muy perdidas. Por encima del arco de ingreso al templo corre un arco, rebajado y poco resaltado, que decora su intradós con elementos vegetales. Pero, las dos imágenes que más nos interesan en nuestro estudio son las que forman el grupo de la Anunciación, con la presencia del Arcángel Gabriel que trae la Buena Nueva a María; es preciso decir que estas escenas de La Salutación se colocaban en el arco de entrada de las basílicas bizantinas. Estas efigies, como el resto de elementos decorativos de la fachada, se encuentran en lamentable estado de conservación, víctimas de las inclemencias del tiempo, al estar expuestas a la intemperie. Ambas imágenes están ejecutadas en granito, son de grandes dimensiones (lo que nos imposibilita el poder medirlas). María está de pie, ha sido sorprendida por el Arcángel leyendo el libro de las Sagradas Escrituras⁷⁹. Ntra. Sra. viste túnica y manto con pliegues que caen elegantes, se ciñe con un cinturón y ostenta un escote redondo muy ajustado al cuello, un rasgo más de antigüedad. Cubre su cabeza con un velo, símbolo de la sabiduría, dejándonos ver los cabellos que se disponen con abundantes rizos. El Arcángel está de pie, dirigiéndose a la Virgen. Lleva en sus manos un pliego enrollado en donde se lee el divino mensaje. Viste túnica talar ceñida al cuerpo por un cíngulo, cayendo los pliegues angulosos y pesados hacia los pies. Los rostros de ambas figuras son muy bellos, el artista estaba ya inmerso en la nueva corriente naturalista que ya se comenzaba a perfilar en el estilo protogótico.

Podemos fechar estas figuras en la primera década del siglo XIV. En la zona superior de la fachada del Perdón, en un lugar muy elevado, podemos apreciar una imagen de la Virgen con el Niño y, delante de ella, un personaje arrodillado⁸⁰. Las esculturas están integradas en el muro de la fábrica y se apoyan en dos ménsulas. Es posible, que se ejecutaran a mediados del siglo XIV.

⁷⁸ BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, pág. 47.

⁷⁹ Según la doctrina de los Padres de la Iglesia, en el momento de la llegada del Ángel la Señora meditaba las profecías de Isaías, el llamado protoevangelista por sus anticipadores virginales y pasionistas. GARCÍA MOGOLLÓN, *op. cit.*, pág. 127.

⁸⁰ Méliida cree que el personaje arrodillado es el rey Alfonso VIII. MÉLIDA ALINARI: *op. cit.*, pág. 274.



8. *Imágenes en la fachada del Perdón (Catedral de Plasencia).*



8b. *Imágenes en la fachada del Perdón (Catedral de Plasencia).*

9. VIRGEN CON NIÑO.

En la colección privada Pérez Enciso de Plasencia, se conserva una Virgen con Niño, en madera policromada y estofada. Presenta el tipo de Virgen "Odegetria" bizantina (mide 47 x 26 x 17 cms.), llevando al Niño (41 cms) en el brazo izquierdo. Está muy deteriorada, le falta a Ntra. Sra. el brazo derecho, posiblemente llevaba en él la fruta esférica. El Niño lleva entre sus manos la bola del mundo. Los pliegues naturalistas de sus túnicas, los rizos que caen sueltos enmarcando el rostro ovalado de Ntra. Sra., y la postura del Niño, desplazado del centro de la composición y vuelto de perfil, nos inducen a datar la obra en el último tercio del siglo XV, estableciendo una relación afectiva entre Madre e Hijo.

10. NTRA. SRA. DEL PUERTO.

En la ermita de la Virgen del Puerto, situada a 5 Km. de la ciudad, en la dehesa "Valcorchero"⁸¹, es muy venerada por todos los placentinos y vecinos de localidades cercanas, una imagen de Ntra. Sra. (1'02 x 55 x 43 cms.) con el Niño (38 cms), bajo la advocación de la Virgen del Puerto⁸², que a su vez es la celestial Patrona de Plasencia⁸³, declarada por el Papa San Pío X. Por tanto, este ha sido siempre su primitivo emplazamiento. La ermita estuvo a cargo de los franciscanos y, en 1570, pasó a la jurisdicción del obispo⁸⁴. La actual ermita es obra en su mayor parte acometida en los siglos XVII⁸⁵ y XVIII⁸⁶, posiblemente, durante esta última centuria se construiría el camarín de la Virgen. Todo el nuevo edificio, se alzaría a partir de un pequeño eremitorio, obra de la segunda mitad del siglo XV y que sustituyó a un pequeño templo precedente⁸⁷. Las fiestas en honor a la Patrona de Plasencia, se celebran en este santuario el domingo siguiente a la Pascua de Resurrección.

Según relata una venerable tradición la Virgen se apareció a un pastor en lo alto de un cancho, cerca del sitio donde está enclavada la ermita. De ahí el apelativo popular con el que denominan los placentinos a su Patrona: "La Canchalera". La leyenda es muy parecida a otras medievales. Podemos decir, que esta imagen fue

⁸¹ En el puerto (de aquí su nombre) de Extremadura a Castilla.

⁸² Aparece mencionada por primera vez, ya en el año 1509. En el testamento de don Diego de Xerez, deán de la S.I. Catedral de Plasencia, otorgado el 18 de septiembre de 1509. También hace referencias a Ntra. Sra. del Perdón, San Pablo y a las ermitas de Fuentidueñas, S. Cristóbal y S. Lázaro. BENAVIDES CHECA: *op. cit.*, pág. 17. El 6 de diciembre de 1502 falleció don Diego de Lobera, Chantre de la S.I.C., fundador de la ermita del Puerto, en 1480. Fue sepultado en el crucero de la Catedral, sus testamentarios fueron el Sr. Obispo don Gutiérrez Alvarez de Toledo y, curiosamente, el Deán don Diego de Xerez. *Ibidem*, pág. 18.

⁸³ El médico Luis de Toro, menciona ya esta ermita en su manuscrito del año 1573: "En la cima del monte que mira a la ciudad hacia el septentrion, a unas tres millas de distancia, hay una capilla de la Santa Madre de Dios, ciertamente pequeña, pero hermosa, con una casa aneja y algunos huertos... La ermita se hallaba a cargo de los franciscanos y, en 1570, pasó a la jurisdicción del obispo..." LUIS DE TORO: *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia*. Plasencia, Ed. de Sayans Castaños, 1961, pág. 35. También, encontramos referencias a esta ermita en FERNÁNDEZ, Fr. A.: *op. cit.*, pág. 18.

⁸⁴ Como hemos podido constatar en el manuscrito que Luis de Toro escribió en 1573, *op. cit.*, págs. 35 y ss.

⁸⁵ Existen noticias documentales en las que consta que el santuario estaba terminado en el año 1644. GARCÍA VIDAL, C. (et. al): *op. cit.*, pág. 106. Además, hay una lápida que se conserva en la ermita en la que se puede leer: "A gloria y honra de Dios y de su Madre Santísima se hizo este santuario y obra de las limosnas de sus devotos, por no tener renta, ni patrono, siendo obispo de Plasencia el ilustrísimo señor don Diego de Arce, del Consejo de Su Majestad; siendo mayordomo de Nuestra Señora del Puerto Juan Gutiérrez, canónigo, natural de la villa de Béjar, acabóse el año de 1644".

⁸⁶ Según una inscripción que dice así: "Ejecutóse la nueva fábrica de este santuario a expensas de las limosnas de los devotos, siendo obispo de esta ciudad el ilustrísimo señor don fray Francisco Laso de la Vega: corregidor superintendente, don Juan Francisco de Luján y Arce, mayordomo de Nuestra Señora, don Manuel de Melo, canónigo de esta santa iglesia y capellán de este santuario, don Antonio Cordobés, año de 1723".

⁸⁷ La ermita del Puerto la fundó don Diego de Lobera en 1480, como ya hemos comentado. Este falleció el 16-XII-1502, quedando dispuesto en su testamento nuevas ampliaciones y obras en la Catedral y en el Palacio Episcopal. BENAVIDES CHECA, J.: *op. cit.*, págs. 18 y 50. BARRIO Y RUFO, J. M^º: *Historia de la Virgen del Puerto*. Zaragoza, Ed. de Fernández Serrano y Sánchez Paredes (según la ed. original de 1854), 1952, pág. 15.



9. *Virgen con Niño.*



10. *Ntra. Sra. del Puerto.*

ejecutada entre los años 1480-1485, ya que por estos años don Diego de Lobera⁸⁸, Chantre de la Catedral placentina, fundó la ermita de Ntra. Sra. del Puerto⁸⁹. La imagen que en la actualidad es venerada como Patrona de Plasencia, la Virgen del Puerto, es obra de madera policromada. María está sentada en un trono de madera y sostiene al Niño en el regazo a la vez, que de formas muy naturalistas, le ofrece el seno para que el Infante pueda tomar la leche materna⁹⁰. La Virgen viste ropajes - túnica plateada y manto dorado- muy ampulosos, observándose las violentas “angulaciones” del gótico hispano-flamenco, del último cuarto del siglo XV. Lleva túnica plateada y manto dorado adornado con perlas y cabujones de piedras. La policromía no debe ser la original, la actual parece corresponder a la época barroca. El bello y

⁸⁸ Para conocer datos sobre su vida, se puede consultar el artículo: “Don Diego de Lobera”. *Hoja informativa pro coronación de la Stma. Virgen del Puerto*, núm. 2. Plasencia, 1951 (Anónimo).

⁸⁹ El testamento otorgado con anterioridad al 16 de diciembre de 1502, fecha de su muerte, por don Diego de Lobera, es de fundamental importancia para la determinación histórica de la Virgen del Puerto. Archivo de la Catedral de Plasencia.

⁹⁰ Iconografía de origen bizantino que considera el acto más trascendental de su realeza el dar el pecho al fruto de sus entrañas. Este tipo de Galactotrofousa, toma su mayor apogeo en la época ojival. TRENDS, M.: *op. cit.*, págs. 466 y 467.

risueño rostro ovalado de Ntra. Sra. está enmarcado por abundantes cabellos dorados que caen sueltos por la espalda y hombros. Sostiene delicadamente al Niño, que está completamente desnudo, y adopta una postura muy naturalista, girándose hacia su derecha y cruzando las piernas, indicativo de una época y un estilo que se caracterizó por la dulzura en las representaciones marianas.

Tal es la devoción a su excelsa Patrona, que los placentinos, por obra del primer Marqués de Vadillo⁹¹, levantaron un santuario en el siglo XVIII a Santa María del Puerto en la capital de España, a orillas del Manzanares⁹². Además, existen varias réplicas de la Virgen del Puerto repartidas por las diócesis de Plasencia y Coria-Cáceres, podemos citar las efigies de Ntra. Sra. de Peñas Albas (Cabezuela del Valle), Ntra. Sra. de la iglesia de San Andrés (Guijo de Granadilla), Virgen de la Leche (ermita Ntra. Sra. de Alta Gracia de Garrovillas), Ntra. Sra. de Aldehuela del Jerte, sin olvidar la Virgen alabastrina de la parroquia placentina del Salvador, entre otras. Ntra. Sra. del Puerto fue coronada canónicamente en el año 1952⁹³.

Hemos podido seguir, paso a paso, el proceso de restauración llevado a cabo en el Taller de don José Gómez y Gómez, en Trujillo, en el año 1989. La efigie se encontraba en lamentable estado de conservación: agrietamientos en toda la talla con saltados del estuco por cambios bruscos de temperatura; repintes en rozaduras y desgastes; plateados oxidados y desaparecidos por roces; dorado del manto gastado y ennegrecido con señales de golpecitos producidos por cadenas y colgantes.

Durante la restauración, se consolidó toda la talla, rellenando las fisuras para detener los sucesivos saltados con estuco. Se reintegraron las partes saltadas de la imagen y peana con CaSo4-2H2O. Proceso de su dorado y plateado al bol con oro y plata finos. Se han protegido de golpes y roces con barnices. La policromía del rostro de Ntra. Sra. y el Niño ha sido retocada, tan solo en sus pequeñas zonas deterioradas.

En el informe enviado al Palacio Episcopal de Plasencia, se advierte: evitar las altas temperaturas por lámparas de alumbrado. En tiempo de verano, si el camarín es caluroso, se debe colocar un recipiente con agua con el fin de proporcionar humedad a la talla. La limpieza del polvo se debe de llevar a cabo con una bayeta suave y, de advertirse algunas grietas en la superficie de su policromía, aplíquese

⁹¹ Entre los años 1710-1717, el Marqués de Vadillo, corregidor en Madrid, solicitó datos sobre la Virgen del Puerto al ayuntamiento de Plasencia, fueron recogidos y trasmitidos por don Leonardo Ortiz, regidor perpetuo. Libro de Acuerdos de la Ciudad, 1710-1717. Arch. Municipal de Plasencia. Sobre la biografía del Marqués de Vadillo, se puede consultar al MARQUES DEL SALTILLO: "El primer marqués del Vadillo (1646-1729). *Rev. del Centro de Estudios Sorianos*, V. I, 1951, págs. 189-220.

⁹² Obra maestra del barroco, realizada por el arquitecto Pedro de Ribera. MARTÍN, G.: "Tres advocaciones marianas placentinas". Pregón de las fiestas de la Virgen del Puerto, Madrid 9 de mayo de 1987. Edición en honor de la Stma. Virgen realizada por la Cofradía de Nuestra Señora del Puerto de Madrid, Año Mariano del 7 de junio de 1987 al 15 de agosto de 1988. Imprenta Vimar, Plasencia, 1988, pág. 14. *Vid.* MARTÍN VIZCAÍNO, J.: *La Cofradía de la Virgen del Puerto*, Madrid, 1973.

⁹³ *Vid.* JURADO CARRILLO, C.: *Memoria histórico-canónica sobre el origen de la coronación de las imágenes de María, condiciones y procedimientos para lograrla y ceremonias que deben preceder, acompañar y seguir a dicha coronación*. Lérida, 1912. GONZÁLEZ HERRERO, L.: "Coronación canónica de la Virgen del Puerto, Patrona de Plasencia". *Diario Ya*, núm. 4.187, 20-01-1952, pág. 13.

una buena cera en crema con la bayeta. Por todas estas características expuestas podemos decir que nos encontramos ante una efigie fechable en las postrimerías del siglo XV (hacia 1480), realizada por un escultor anónimo, buen conocedor de la estética flamenquizante que dominaba la Península en los años finales de este siglo. Desde luego, posee la estética, los rasgos artísticos e iconográficos de la Medievidad, en sus últimos alledaños. A medida que avanza el gótico, se acentúa el realismo en representaciones marianas como ésta, fruto de las ideologías contemporáneas.

11. VIRGEN DE LA CABEZA.

Es una representación de la Virgen Odegetria -la que guía- bizantina (60 x 40 x 24 cms). Se conserva en la Escuela-Taller Municipal de Plasencia. Se nos ofrece María en pie, en actitud de caminar, lleva al Niño (35 cms.) sobre el brazo izquierdo. Este, desnudo, juega con su Madre que le ofrece una avecilla, mostrando actitudes naturalistas⁹⁴. Esta imagen de granito que albergaba el templete (granito, 235 cms. alto) del "Puente Nuevo" de Plasencia, pudo haber sido realizada por el mismo Rodrigo Alemán autor del mismo o su taller, y dataría de una fecha próxima a la construcción del templete⁹⁵. En 1498, una riada se lleva el antiguo puente de madera conocido con el nombre de "Pascual Clérigo". Al ver la necesidad de él, don Gutiérrez Álvarez de Toledo, obispo de Plasencia, mandó construir uno nuevo, más sólido. Así quedaba asegurado el intenso paso hacia las comarcas de la Vera y el Valle del Jerte. Este nuevo puente data de los primeros años del siglo XVI, es obra de sillería, de estilo gótico, esbelto de proporciones y estrecho de paso. En el pretil del arco central se levantó un hermoso templete gótico que se comenzó en el año 1500 y se terminó doce años después. El templete se compone de tres cuerpos: una hornacina para albergar a la Virgen de la Cabeza y a la que posteriormente se la protegió con una reja; un escudo de los Reyes Católicos; y en la parte inferior, dos escudos con el emblema de la ciudad y una inscripción conmemorativa, en la que reza: "Esta noble ciudad de Plasencia mandó/ hacer este puente de la Ysla regnando/ el rey don Hernando e la reyna doña/ Isabel nuestros señores e comenzose/ En el año del

⁹⁴ Según TRENS, M: *op. cit.*, págs. 545-547: "Pudiera representar este ave el alma del pescador que escapa al lazo de los cazadores que lo persiguen y encuentra cobijo en brazos de María". También opina, "que al estar la paloma en manos de la Virgen y del Niño, se pone de manifiesto el misterio de la Anunciación de la divina maternidad de María". No obstante, la paloma es asimismo símbolo del Espíritu Santo y por extensión de Cristo Hombre. Por su parte, el Evangelio apócrifo del pseudo Mateo, en el capítulo XXVII (SANTOS OTERO, A. de: *Evangelios Apócrifos... op. cit.*, pág. 225), nos refiere la leyenda de las aves de barro que Jesús fabricó cuando era niño, insuflándolas vida para que volaran.

⁹⁵ En diciembre del año 1507, ya estaba realizada, según consta en el Libro de Cuentas de propios del Ayuntamiento de Plasencia. Se pagaron "ciento cincuenta y tres maravedís por colocar en la imagen de nuestra Sra. cerrojos, con sus cerraduras y llaves". Fue pintada en 1509, entre los meses de enero y mayo, por el "pintor valenciano" al que le pagaron doscientos setenta y dos maravedís. Fuente citada. Cuaderno 30.B y 34.B.

señor MCCCC/E acabose en el de MCCCCXII a seis del mes de abril/ Fue maestro Rodrigo Alemán⁹⁶.

Debido a la intensa circulación que el puente soporta, el templete se vio ensugado seriamente dañado y ya fue objeto de una primera restauración en el año 1897, por don Cesareo, a expensas del Chantre de la Catedral don José Benavides⁹⁷. Originariamente, la imagen fue algo más esbelta de lo que es ahora, ya que al partirse por el cuello, perdió algunos milímetros por lo que parece algo achaparrada.

El templete recibió en 1987 una segunda restauración por parte de los alumnos de la Escuela-Taller de Plasencia, siguiendo los pasos que ahora exponemos:

- a) Traslado de las piezas a los talleres de la Escuela.
- b) Limpieza superficial de las piezas originales.
- c) Adecuación de las piezas no existentes al estilo general del templete, partiendo de un dibujo detallado de este.
- d) Unión de las piezas añadiendo grapas y espigas para una mayor sujeción.
- e) Restauración de la Virgen de la Cabeza o "de los gitanos".
- f) Confección de la reja que la protege.

Hemos tenido la ocasión de comprobar la restauración de la imagen de la Virgen de la Cabeza en el año 1987, tarea llevada a cabo por doña María Antonia González Luceño y un grupo de alumnos de la Escuela-Taller Municipal de Restauración de Plasencia, bajo la dirección de don Antonio Gómez Blázquez.

La restauración ha sido realizada llevando a cabo el siguiente proceso:

- a) Se reconstruyeron los fragmentos que faltaban en la corona, rodilla derecha y uno de los pliegues.
- b) Se le aplicaron los panes de oro y se la preparó para recibir la policromía al temple.
- c) Se perfilaron los rostros de Madre e Hijo, y se le hizo a la obra un tratamiento protector a base de resina.

En esta imagen de granito se reconstruyeron en primer lugar los fragmentos que faltaban en la corona, rodilla derecha y uno de los pliegues, con resina epoxidice. Después, se preparó la imagen con bol rojo, para recibir los panes de oro. Igualmente, se estucaron las encarnaduras para recibir la policromía. Más tarde, se colorearon la túnica y el manto de la Virgen, así se procedió al estofado de éste -a base de estrellas- en fondo azul. Por último, se perfilaron los rostros y la figura recibió un tratamiento protector a base de resina. Por tanto, podemos datar la ejecución de la Virgen de la Cabeza entre los años 1500-1507. Realizada, posiblemente, en el taller de Rodrigo Alemán.

⁹⁶ Cit. MATÍAS GIL, A.: *op. cit.*, pág. 172.

⁹⁷ Su obra *Prelados placentinos*, editada en 1907, es una inagotable fuente de la historia de Plasencia.



11. *Virgen de la Cabeza.*

12. VIRGEN CON EL NIÑO.

En el Hospital Psiquiátrico de Plasencia, se conserva una magnífica escultura en alabastro de Ntra. Sra. (99 x 50 x 38) con el Niño (31 cms.)⁹⁸. Procede del antiguo Hospicio, instalado en el siglo XIX en el edificio de la Compañía de Jesús. Ha sido restaurada recientemente. La obra muestra una clara evolución de los modelos medievales rígidos e hieráticos, para ofrecernos una dulce sonrisa en la Virgen y una comunicación entre la Madre e Hijo, a el cual sostiene delicadamente con sus brazos, dirigida hacia un claro naturalismo, propio de un arte gótico en sus postrimerías. Mientras que el Niño se nos presenta desnudo, María viste amplias y angulosas vestiduras, dejando ver un picudo chapín característico de la indumentaria del siglo XV. El borde del manto está decorado con pedrería. La Virgen lleva grandes mechones peinados hacia atrás y lleva sobre su ovalada cabeza una diadema sencilla. Calza zapatos terminados en punta, frecuentes en obras artísticas de los últimos años del siglo XV⁹⁹. Figuró en la Exposición: Patrimonio Histórico de Extremadura. Edad

⁹⁸ TERRÓN REYNOLDS, M. T. y PIZARRO GÓMEZ, F. J.: *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*. Cáceres, 1989, pág. 272.

⁹⁹ BERNIS, C.: *op. cit.*

Media y Renacimiento, celebrada en Cáceres en el año 1990. Es obra anónima, muy en la línea del gótico francés, fechable en el último tercio del siglo XV.

13. NTRA. SRA. DE LA SALUD.

Es en el último cuarto del siglo XII cuando el rey Alfonso VIII, acompañado por las huestes de León y Burgos, conquista la localidad musulmana de Ambroz, entrando en ella por el puente llamado de la "Piedra Vieja" -hoy conocido como Puente de Trujillo- y funda en ella una ciudad que poco después llamaría Plasencia¹⁰⁰.

Al no existir fuentes escritas nos tenemos que limitar a lo que nos cuenta la tradición: "El rey Alfonso VIII llevaba en su equipaje de campaña una imagen de la Virgen por la que sentía una especial devoción y a cuya intercesión achacaron el éxito de la campaña (se recuperó Plasencia en 1196)¹⁰¹, por lo que ordenó se hiciese una copia de la misma y se colocase encima de la puerta de la muralla que habría de construir. Así se hizo, para ser venerada bajo la advocación de Ntra. Sra. del Remedio"¹⁰².

La devoción a esta imagen pronto se hizo vigorosa, habilitándose en la misma muralla una pequeña ermita u oratorio. El 14 de junio de 1653, la Virgen del Remedio pasó a denominarse oficialmente Ntra. Sra. de la Salud. La pequeña ermita fue ampliada para que ocupase toda la cimera de la Puerta de Trujillo, flanqueada por dos sacristías que ocupan los dos cubos defensivos de la puerta. Una de estas estancias es la sacristía propiamente dicha y la otra es la llamada "cuarto de los faroles", por guardarse en ella los grandes faroles que sacaban en el rosario matinal diario que celebraba la cofradía de Ntra. Sra., siendo utilizada también, según constan en la documentación de la Devoción, como lugar de alojamiento de peregrinos.

¹⁰⁰ Fue Sayans el primero que nos habló sobre la presencia céltica de la población de Ambroz. SAYANS CASTAÑOS: *Artes y pueblos primitivos de la Alta Extremadura*, op. cit., págs. 243-260. Desde luego, en el Fuero fundacional de Plasencia se dice: "...in loco qui antiquius vocabatur Ambroz urben edificio...". FERNÁNDEZ, Fr. A.: op. cit.; BENAVIDES CHECA, J.: *Fuero de Plasencia*. Roma, 1896. Pero, "la idea predominante es que, al margen de la preexistente ocupación, mantenida en tiempos de los romanos, Plasencia tiene una auténtica entidad ciudadana como consecuencia de la fundación del monarca Alfonso VIII, que alcanzó su mayor desarrollo en la Baja Edad Media". Cit. ANDRÉS ORDAX, S.: op. cit., pág. 48.

¹⁰¹ Por este motivo se dispuso una inscripción junto al escudo de los RR. Católicos, en la que se expresa la desvinculación señorial de Plasencia para pasar a la autoridad regia, cuya traducción es: "La libertad vale más que la vida, las piedras preciosas y el oro. La libertad está ya devolviendo su nobleza a Plasencia. Derrotada por la Fortuna y redimida para ser esplendor de los Reyes. Por esto los nobles placentinos, héroes en su ciudad, siguiendo las banderas reales, desbarataron a los feroces enemigos, porque sólo es digno de los hombres el estar sometidos a sus reyes. Mes Octubre, año de (insertas las armas de Francisco de Carvajal) 1488". SERRANO, F.: "Una inscripción en Plasencia". *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, 1947, págs. 203-207.

¹⁰² MARTÍN, G.: "Tres advocaciones marianas placentinas". Ed. en honor de la Stma. Virgen realizada por la Cofradía de Ntra. Sra. del Puerto de Madrid. Pregón de las fiestas de la Virgen del Puerto, Madrid, 1987 (Imprenta Vimar, Plasencia, 1988), pág. 6. Pero, como suele suceder, la tradición no se corresponde con la realidad, ya que la imagen actual que se venera como Virgen de la Salud, es una talla gótica, de los primeros años del siglo XVI, de derivación hispano-flamenca.



12. *Virgen con el Niño.*



13. *Ntra. Sra. de la Salud.*

El 5 de abril de 1721 comenzó la construcción de la nueva ermita de la Virgen de la Salud, sobre el arco de la puerta de Trujillo, concluyendo las obras en el año 1723. En la misma época se construyó la ermita de la Virgen del Puerto¹⁰³. El 22 de mayo de 1725 fue entronizada la Virgen en su nuevo santuario, tras permanecer en la Catedral durante el tiempo que duraron las obras¹⁰⁴.

Al modo de una "Odegetría" bizantina, la Virgen está en pie y sus proporciones son muy esbeltas (103 x 42 x 28 cms.), afilándose a la base como corresponde al período gótico final. Ntra. Sra. sostiene al Niño (33 cms.) con ambas manos, este descansa en el brazo izquierdo de su Madre. El cabello le cae en cascada por la espalda y sobre los hombros, en torno al agradable óvalo del rostro, de una manera flamenquizante, tratamiento usual a finales del siglo XV¹⁰⁵. El Niño está desnudo y adopta una postura juguetona, cruzándose las piernas con naturalidad delante del regazo de María. Con la diestra se agarra al cuello de su Madre, actitud muy graciosa. El Niño presenta algunos caracteres iconográficos semejantes al Niño que lleva

¹⁰³ *Guía de la ciudad de Plasencia por un placentino*. Plasencia, Imprenta Placentina, 1905, pág. 14.

¹⁰⁴ MARTÍN, G.: "Tres advocaciones marianas placentinas", *op. cit.*, pág. 6.

¹⁰⁵ Tallados con unas estrías semejantes a las que ostenta la Virgen de Fuentes Claras, de Valverde de la Vera y Ntra. Sra. de la Piedad, de El Torno.

entre sus brazos Ntra. Sra. de la Esclarecida, de la parroquia de Santiago de Cáceres (obra del último cuarto del siglo XV). Ntra. Sra. viste túnica y manto muy ricos, dorados y estofados con abundantes motivos geométricos y vegetales que enriquecen la efigie. La túnica de la Virgen María ostenta un característico escote cuadrado que puede fechar la imagen en los últimos años del siglo XV¹⁰⁶, escondido tras el lujoso y voluminoso manto, que está abrochado al centro, rasgo característico en la moda de la segunda mitad del siglo XV. El manto cae hacia los pies en acartonados y paralelos pliegues, concebidos con gran elegancia, en donde se notan las violencias "angulaciones" propias del estilo gótico, dejándonos ver los zapatos de punta redonda que calza Ntra. Sra. Además, el cinturón con el que se ciñe la túnica está situado a buena altura en el talle, lo cual también prueba que es una imagen de derivación gótica. Además, la peana hexagonal en la que se apoya la Virgen María está decorada con elementales molduras y "pometeados", semejantes a los que veremos en la peana de Ntra. Sra. de la Piedad (El Torno), los cuales nos proporcionan un dato clave y de especial relevancia para relacionar la estatura con la etapa hispano-flamenca de finales del siglo XV. Además, la talla propiamente dicha no puede negar su adscripción a modelos de estirpe hispano-flamenca.

Por tanto, consideramos que se trate de una obra realizada por un anónimo maestro, excelente tallista, entre los años 1500-1504, de derivación gótica hispano-flamenca.

¹⁰⁶ BERNIS, C.: *op. cit.*, pág. 205.

La iconografía guadalupana en Málaga

Patricia Barea Azcón
Universidad de Granada

RESUMEN

La presencia en Málaga de varias pinturas de la Virgen de Guadalupe mexicana realizadas en los siglos XVII y XVIII distribuidas en iglesias, museos y domicilios particulares, da fe de los vínculos mantenidos con el virreinato de Nueva España, que derivaron en un interesante proceso de intercambio cultural en el que intervinieron factores religiosos, artísticos y sociales.

PALABRAS CLAVE: Iconografía mariana/ Arte Hispanoamericano/ Pinturas. XVII-XVIII/ México/ España.

Iconography of Our Lady of Guadalupe in Málaga.

ABSTRACT

The presence in Malaga of several paintings of the Mexican Guadalupe's Virgin made in the XVIIth and XVIIIth centuries distributed in churches, museums and private adresses, proves the relationships kept with the New Spain viceroyalty, that resulted in an interesting cultural interchanging process in which took part religious, artistic and social factors.

KEY WORDS: Virgin's Iconography/ Spanish American Art/ Painting XVII-XVIII th/ México/ Spain.

La existencia en Málaga y su provincia de varias representaciones pictóricas de la mexicana Virgen de Guadalupe posee un profundo trasfondo, pues implica la pervivencia de unos vínculos con el mundo americano y plantea una serie de incógnitas: ¿cómo y cuando llegaron?, ¿quién y con qué objeto las trajo?, ¿qué características formales presentan que permiten enclavarlas en el contexto de la escuela mexicana? A mi parecer estas y otras cuestiones merecen un estudio detenido que permita documentar su presencia y conocer los entresijos de un enriquecedor proceso de intercambio cultural entre España y el virreinato de la Nueva España que tuvo lugar entre los siglos XVII y XVIII.

La historiografía del arte hispanoamericano en España es relativamente reciente. El arte español en territorio americano está bien documentado: la existencia de obras, sus características e influencias, han sido estudiadas y recogidas en múltiples publicaciones. En cambio el arte americano en España es un tema bastante desconocido, aunque en los últimos años diversos estudios revelan que su presencia e importancia son mayores de lo que tradicionalmente se había creído. Autores como Genaro Estrada, Joaquín González Moreno o María Concepción García Sáiz han contribuido a ampliar la escasa información de la que se disponía y a abrir una

* BAREA AZCÓN, Patricia.: "La iconografía guadalupana en Málaga", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 69-84.

línea de investigación acerca de las relaciones artísticas entre España e Hispanoamérica. La localización de un buen número de pinturas de la Virgen de Guadalupe en varias localidades españolas, especialmente en las andaluzas, da fe de un complejo fenómeno de ida y vuelta en el que intervinieron factores políticos, religiosos, artísticos y puramente humanos.

Los vínculos entre Andalucía y América fueron estrechos y de diversa índole. Su condición de puerto de Indias dio lugar a un contacto fluido que produjo una interacción cultural de gran relevancia. Un buen número de andaluces embarcaron hacia el Nuevo Mundo trasladando con ellos sus usos y costumbres. Uno de los enclaves donde las influencias andaluzas estuvieron más presentes fue el virreinato de la Nueva España, donde dejaron una huella en casi todos los ámbitos.

La creación artística del virreinato estaba a la llegada de los españoles a cargo de los indígenas. Fueron las distintas órdenes religiosas quienes, por medio de estampas y grabados europeos, introdujeron el arte español con un fin evangelizador y como mecanismo de dominación. En una primera fase la pintura se circunscribió a los muros conventuales, y eran los propios frailes los que en escuelas situadas en los recintos conventuales enseñaron sus técnicas a los indios. El cronista de la Conquista Motolinía, escribió: "...han salido grandes pintores, después que vinieron las muestras de Flandes e Italia que los españoles han traído... No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que de Castilla a esta tierra viene"¹.

El arte indígena constituyó una dura competencia para los pintores europeos, provocando la necesidad de agremiarse. La vida artística de las ciudades comenzó a organizarse en el siglo XVI, en base a unas ordenanzas se inspiraban en las españolas. Con ellas que velaban por sus intereses y se aseguran el monopolio artístico². Uno de los principales problemas con los que se encontraron los gremios fue el de la excesiva tutela de la Iglesia. Pintores españoles introdujeron en Nueva España las iconografías religiosas más representadas en la Península, supervisadas por la Inquisición. Estas composiciones poseían un sentido puramente devocional, y se ajustaban a estrictos cánones representativos. Sus autores, que en muchos casos pasaron al virreinato como parte del séquito de personajes influyentes, trabajaron para las principales órdenes religiosas y crearon los primeros talleres de pintura en la Nueva España³.

¹ BENAVENTE, Fr. T. de (Motolinía): *Historia de los indios de la Nueva España*. México, Porrúa (Edición de Edmundo O'Gorman), 1969, págs. 172-173.

² RODRÍGUEZ TEMBLEQUE, C.: "El papel desempeñado por escuelas, gremios y academias en la enseñanza artística". *México colonial. Salas de Exposiciones. Alicante, Marzo-Abril 1989. Murcia, Mayo-Junio 1989*, págs. 73-84. El historiador Juan Miguel Serrera apuntaba que las primeras ordenanzas de pintura del virreinato, promulgadas en 1557, eran una copia casi literal de las de Sevilla. SERRERA, J. M.: "Zurbarán y América", en AA.VV. *Zurbarán. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en 1988*, pág. 75.

³ Andrés de Concha, por ejemplo, desembarcó en el virreinato acompañando a fray Agustín de Campuzano y su grupo de frailes dominicos, abriendo su taller de pintura en la ciudad de Oaxaca. RUIZ GÓMAR, R.: "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 53. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, págs. 65-73.

La principal fuente de inspiración en esta época fueron las pinturas europeas, curiosamente remitidas al por mayor y tratadas como simples mercaderías: “Se pintaba con rapidez, sin mucho cuidado, cuadros de un mismo tamaño que, enrollados y sin bastidor eran exportados a las Indias... en lo pintado no imperaba la calidad ni la originalidad del tema”⁴. Sevilla controlaba este mercado artístico con las Indias. En el siglo XVII, prácticamente todos los pintores afincados en esa ciudad comerciaron con América. Artistas consagrados como Murillo o Zurbarán enviaron obras que sirvieron para instaurar unos parámetros de representación que rompían absolutamente con el arte indígena. Lo que más se valoraba en las pinturas enviadas, más allá de la calidad, era que reprodujeran el ambiente y los modos de vida españoles.

En el siglo XVII, vigentes ya los principios estéticos de la Contrarreforma, la pintura del virreinato adquirió una personalidad propiamente novohispana⁵. Empezaron a evidenciarse algunas peculiaridades producto de las especiales circunstancias de la sociedad virreinal que dieron lugar a la formación de una escuela mexicana constituida por artistas como Luis Juárez, Juan Correa o Cristóbal de Villalpando.

La cuestión iconográfica adquirió una especial importancia. En una sociedad multiétnica en la que convivían diversas castas era necesario establecer un lenguaje común y de fácil comprensión. La Iglesia hizo uso de las imágenes para llevar a cabo sus estrategias evangelizadoras, por lo que en los siglos XVII y XVIII el virreinato se llenó de ellas: “Leyendo las crónicas y diarios del siglo XVII, la historia de Nueva España parece organizarse en torno a una trama de acontecimientos cuyo núcleo está ocupado por la imagen religiosa”⁶.

Aunque en las temáticas representadas derivaban sobretodo de la pintura española, pronto se hicieron patentes ciertas particularidades. Uno de los fenómenos de mayor repercusión ocurrió a finales del siglo XVI, cuando apareció un tipo de imagen que explotaba los milagros y las nuevas advocaciones que estos generaban. La capacidad milagrosa de una imagen se convirtió en un poderoso aliciente para captar devotos. Estos milagros eran interpretados por la población como señales divinas que dotaban de gracia a esos territorios, lo que alentaba la devoción. Los criollos, que cada vez eran más, encontraron en ellas un mecanismo ideal para reivindicar su identidad cultural. El jesuita Francisco de Florencia promovió el culto a varias devociones propiamente novohispanas como San Miguel del Milagro, la

⁴ MORALES PADRÓN, F.: *Andalucía y América*. Málaga, Arguval, 1992. pág. 180.

⁵ Según la investigadora Juana Gutiérrez, para definir la pintura virreinal no se puede hablar de mestizaje ni de eclecticismo, sino de una evolución propia a partir de la pintura española. En todo caso podríamos emplear el término “criollización” para referirnos a la formación de un lenguaje pictórico propiamente novohispano. GUTIÉRREZ HACES, J.: “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 80. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, págs. 47-99.

⁶ GRUZINSKI, S.: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 134.



L. *Virgen de Guadalupe.* Iglesia de San Sebastián de Antequera (Málaga). ANDRÉS DE BARRAGÁN, 1721. Óleo sobre lienzo.

Virgen de los Remedios o el Cristo de Chalma, incidiendo en la importancia de los testimonios visuales para legitimarlas⁷. A lo largo del siglo XVII, las imágenes novohispanas fueron arraigando en el ámbito religioso novohispano. “Los indios se volvieron cristianos: la divinidad cristiana y sus vírgenes y santos se indianizaron”⁸.

Entre todas estas advocaciones, la Virgen de Guadalupe alcanzó una dimensión especial. Aunque tomó el nombre de su homónima extremeña, puede considerarse netamente novohispana. Una antigua leyenda narra que en 1531 se le apareció a un indio recién bautizado llamado Juan Diego, en las afueras de la ciudad de México. Cuando le pidió que fuera a ver al arzobispo fray Juan de Zumárraga y le pidiera la construcción de un santuario en su honor, el arzobispo desoyó su ruego. La Virgen le pidió entonces al indio que recogiera rosas con su ayate (túnica) y se las llevara. Al desplegarlo en su presencia, había obrado el milagro de dejar impresa su imagen en él. Este hecho, conocido como el Milagro de las Rosas, dio lugar al culto guadalupano en Nueva España⁹.

⁷ ALCALÁ, L. E.: “¿Para qué son los papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”. *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*. Castellón, Universidad Jaume I, 1997, pág. 43.

⁸ PAZ, O.: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, 1982, pág. 52.

⁹ Richard Nebel analizó en profundidad este texto, considerado el documento clave del acontecimiento gua-

La Virgen de Guadalupe tenía orígenes tanto españoles como americanos, así que con ella se identificaba la mayor parte de la heterogénea población del virreinato. Su carácter milagroso le había granjeado gran número de adeptos, y el que hubiera escogido a un humilde indio como intermediario enfatizaba su condición popular y era considerado como un signo de distinción hacia la tierra novohispana¹⁰. Gracias al nuevo fervor hacia las vírgenes "indias" y tras el consenso alcanzado por las órdenes religiosas, la Guadalupana triunfó sobre el resto de las advocaciones.

La devoción guadalupana no tardó en propagarse a todos los rincones del virreinato. El templo erigido en su honor en 1609 fue llenándose de grandes exvotos murales en los que se narraban algunos de sus milagros. En el siglo XVIII su devoción se incrementó. En el interrogatorio de las *Segundas Informaciones de 1723*, una de las preguntas que se hizo a los testigos fue si era verdad "que no hay casa de noble y plebeyo, español e indio y otras muchas castas en las que no se hallen una o muchas imágenes de Ntra. Sra. de Guadalupe de México en lo dilatado de estos reinos, y con la particular o peculiar veneración de tal suerte, que si alguna casa se hallara sin tenerla, juzgárase al dueño por impío o sospechoso"¹¹.

La Guadalupana no tardó en convertirse en el tema más representado en los talleres virreinales. La imagen de la Virgen quedó fijada según un modelo invariable: sin niño, suspendida en el aire, con corona, túnica rosa, manto azul de estrellas, y rodeada de una aureola de rayos solares. Algunos atributos típicos de su iconografía como la luna sobre la que se apoya, las manos en actitud de oración, la corona o los rayos tienen un origen apocalíptico. En *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, opúsculo escrito por Miguel Sánchez en 1648, se la identificaba con la visión apocalíptica de San Juan.

Muchos teólogos vincularon a la Virgen de Guadalupe con la Inmaculada Concepción. El indio Antonio Valeriano se refería a ella como una Inmaculada india, y Servando Teresa de Mier contaba que el taller dirigido por fray Pedro de Gante en la escuela de San José de los Naturales había producido en masa imágenes de la Virgen que Juan Diego había visto bajo el aspecto de una Inmaculada Concepción¹². El culto a la Inmaculada estaba implícito en la Virgen de Guadalupe. Para el historiador Antonio Moreno, la Virgen de Guadalupe es la mejor muestra de lo que la Inmaculada fue para América¹³. "...Y poniendo los ojos en la Santa Imagen (la

dalupano. NEBEL, R.: *Santa María de Tonantzin, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 167-262. Otros muchos autores como Francisco Ansón han escrito sobre este suceso. ANSÓN, F.: *Guadalupe, lo que dicen sus ojos*. Madrid, Rialp, 1988, págs. 56-87.

¹⁰ Según el investigador Charles Gibson, el éxito de su devoción radica en que se trata de un "fenómeno indígena". GIBSON, Ch.: *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México, Siglo XXI, 1967, pág. 135.

¹¹ CONDE, J. I. y CERVANTES DE CONDE, M^a T.: "Ntra. Sra. de Guadalupe en el arte". *Álbum del 450 aniversario de las apariciones de la Virgen de Guadalupe*. México, Buenanueva, 1981, pág. 133.

¹² TERESA DE MIER, S.: *Memorias*. México, 1946 (1822).

¹³ MORENO GARRIDO, A.: "Tipos iconográficos concepcionistas andaluces en el siglo XVIII", en MORENO GARRIDO, A.: *Algunas consideraciones entorno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo*

Virgen de Guadalupe), ¿quién no ve que sus señas todas son de la Concepción?¹⁴. El nimbo vaporoso que rodea su figura aparecía en grabados inmaculistas flamencos. Aunque el tipo iconográfico de la Virgen de Guadalupe deriva del de la Inmaculada Concepción, posee un rasgo diferenciador: la tez oscura como la de los indios. El criollo Luis Becerra Tanco, fue el primero en apuntar, en 1666, que este rasgo era una clara referencia al pueblo indígena.

Aunque la iconografía de la virgen mexicana no guarde parecido con la extremeña, sí se parece a la imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se conserva en el coro de la iglesia de su santuario. Es una imagen gótica apocalíptica, con el niño en brazos, apoyada sobre la luna sostenida por un querubín y rodeada de rayos solares. Varios historiadores han apuntado su posible influencia en la Guadalupe mexicana: "Aquella ciudad de Nueva España, de aquella que es la principal del orbe, conserva una santa imagen de la Guadalupe. ¿Buscas en ella el modelo exacto del arquetipo? Te lo muestra esta talla cincelada"¹⁵.

La literatura dedicada a exaltar la condición divina y nativa de la Virgen de Guadalupe fue muy abundante. Diversos criollos novohispanos trataron de promover su devoción. Se considera al teólogo Miguel Sánchez como el creador de la tradición guadalupana. Uno de los argumentos más utilizados para exaltar la naturaleza milagrosa de la imagen estampada en el ayate fue el del pintor Miguel Cabrera en su obra *Maravilla americana*, publicada en 1752 como resultado de la observación directa del lienzo original.

Se representaba a la Virgen de Guadalupe principalmente de dos formas: sola, tal y como había quedado estampada en la túnica del indio Juan Diego, o acompañada de cuatro escenas que narraban las apariciones y el Milagro de las Rosas. En su primera representación conocida, el grabado realizado por Samuel Stradanus entre 1615 y 1620, la Virgen estaba rodeada por sus ocho milagros más célebres. Esta iconografía solía incluir también decoración de flores o angelitos.

En la iconografía guadalupana había implícitos gran cantidad de elementos: políticos, teológicos, sociales... En el siglo XVIII se pintaron las más ricas alegorías: la Virgen aparece acompañada de San Joaquín y Santa, Ana, de San Miguel Arcángel, como descendiente del rey David, con los Reyes Magos o flanqueada por las imágenes de la Asunción y la Inmaculada.

La Virgen de Guadalupe fue durante la época virreinal un elemento integrador que encarnó la búsqueda de la identidad cultural novohispana, y actualmente continúa siendo la figura más emblemática de México. La historiografía acerca de la pintura guadalupana se ha visto enriquecida en los últimos años. Historiadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de México como Jaime Cuadriello o Elisa Vargas Lugo han publicado sus investigaciones.

Mundo. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 183-189.

¹⁴ CRUZ, M. de la: *Relación de la milagrosa aparición de la Santa Imagen de la Virgen de Guadalupe de México, sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez*. México, Tercera edición, 1738 (1600), pág. 22.

¹⁵ SAN JOSÉ, Fr. F. de: *Historia universal de la primitiva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*. Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1743, pág. 146.



2. *Virgen de Guadalupe. Museo conventual de las Descalzas de Antequera (Málaga). ANTONIO DE TORRES. 1709. Óleo sobre lienzo.*

La existencia de cientos de pinturas novohispanas en España da fe de la presencia de muchos españoles en el virreinato. La mayoría de ellas tienen por tema a la Guadalupana, consecuencia de la multidifusión de esta iconografía en la Nueva España. A esto hay que añadirle el componente de originalidad y exotismo que implicaba la Virgen mexicana en el panorama artístico español.

La mayoría de estas pinturas se ubican en Andalucía, la zona que mantuvo una relación más estrecha con la Nueva España. Si en los primeros momentos de la colonización gran cantidad de pinturas andaluzas embarcaron hacia el virreinato, un tiempo después tuvo lugar este fenómeno en el otro sentido, aunque su fin y sus implicados eran muy diferentes de los primeros. Las pinturas españolas habían sido enviadas con un sentido evangelizador por parte de los frailes y comercial por parte de los artistas. En el segundo caso fueron los españoles (especialmente los andaluces) afincados en el virreinato, quienes a su regreso solían traer consigo alguna de estas pinturas entre su ajuar personal.

Esta situación deriva sobretodo del valor devocional que habían alcanzado algunas imágenes religiosas. No se trataba de una actividad organizada, pues en casi todos los casos estas pinturas tenían un sentido puramente espiritual y pertenecían al ámbito privado. Con frecuencia se trataba funcionarios del gobierno o personas que habían hecho fortuna en las Indias, que pretendían instalarlas en sus domicilios particulares o donarlas a alguna institución religiosa de su localidad natal, y clé-

rigos con la intención de situar una devoción indiana junto a una española y propagar su culto en la comunidad.

Gran cantidad de pinturas guadalupanas llegaron a puertos españoles. Se trataba de una iconografía exótica, desconocida en nuestro país, de raíces y fisonomía profundamente americanista. Por ello muchos andaluces, a su vuelta del virreinato, quisieron incluirla entre sus devociones y portar alguna imagen de la Virgen de Guadalupe a su ciudad o pueblo natal, a veces con un propósito de reconocimiento social.

El origen de este proceso fue la multitud de españoles establecidos en el virreinato, que a menudo dejaban a su familia en sus lugares de origen. Los de mayor poder adquisitivo eran los principales poseedores de obras de arte. En el equipaje de virreyes, militares o altos cargos eclesiásticos se incluía con frecuencia alguna pintura guadalupana. A veces, una inscripción informaba de su procedencia. La que se conserva en el antiguo convento de los Padres Mínimos de Puerto Real (Cádiz), por ejemplo, tiene una que revela que fue pintada: "A devoción del Cap. D. Juan de Reina".

Junto con personas de alto nivel social, muchos comerciantes, artesanos, marineros... quisieron traer una imagen de la Virgen de Guadalupe al regresar a España: "Debemos llegar a finales del siglo XVII cuando en un estamento social diferente a la nobleza aparece un mayor número de piezas, no de coleccionistas como los ídolos de oro, sino pertenecientes ya al ámbito cotidiano"¹⁶. A menudo las donaciones estaban motivadas por el propósito de dar a conocer en su tierra natal a la Virgen o al santo al que se habían encomendado en su viaje o estancia en el Nuevo Mundo y al que a menudo atribuían la fortuna adquirida en esas tierras. A veces, al morir el propietario, las obras eran enviadas a través de intermediarios, por lo general paisanos suyos, y a en España eran encomendadas a un representante. Los expedientes de Bienes de Difuntos han aportado interesantes datos a este respecto.

Sevilla y Cádiz fueron sucesivamente puerto de Indias, y consecuentemente las principales depositarias de pinturas novohispanas. Debido a esto, la presencia de pintura virreinal mexicana es mucho mayor en la Andalucía Occidental que en la Oriental. Existen bastantes testimonios: Sor Isabel Moreno Caballero, fundadora del Beaterio de la Santísima Trinidad de Sevilla, tras su paso por el virreinato, donó al mismo en 1750 dos pinturas de la Virgen de Guadalupe¹⁷. En el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla se custodian varios inventarios de bienes de sevillanos del siglo XVIII entre los que figuran pinturas de la Virgen mexicana.

La devoción guadalupana se introdujo en Andalucía así como el culto a ciertas advocaciones españolas se había extendido por el virreinato. En una carta enviada a Cádiz por el Virrey Bucarelli al almirante don Antonio Ulloa, fechada en México el 27 de Marzo de 1778, le decía: "... así lo he pedido hoy a Ntra. Patrona de

¹⁶ AGUILÓ ALONSO, M^a P.: "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", en AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pág. 117.

¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y MORILLAS ALCÁZAR, J. M.: *Un ejemplo del mecenazgo americano en Sevilla: el Beaterio de la Santísima Trinidad*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, pág. 25.



3. *Los Desposorios de la Virgen.* Museo Municipal de Antequera (Procede de la Iglesia de San Pedro y forma parte de una serie de doce cuadros). JUAN CORREA, Último cuarto del S. XVII. Óleo sobre lienzo.

Guadalupe de cuyo Santuario vengo y donde he dejado la limosna para que se haga un Novenario de Misas, que conduzca a Vd. a Cádiz como lo condujo el antecedente a la Habana”. En la carta que le remitió poco después don Antonio Ulloa al Virrey Bucarelli, fechada en Cádiz el 17 de Julio de 1778, contestaba: “... y particularmente invocando la protección de la Milagrosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe, la particular protectora de todos los que la invocan con verdadera fe; mediante la cual se han vencido con acierto las dificultades; acá se le ha hecho un novenario en acción de gracias; y siempre confesare que su intercesión ha sido medio para que se logre una felicidad tan completa”¹⁸.

Los lienzos llegaban por lo general sin marco y enrollados para su mejor resguardo, embalados en cajones. El de la Virgen de Guadalupe que se ubica en la Iglesia de Santa Ana de Durango (Vizcaya), se lo enviaron a don José Joaquín de Arguinzóniz unos familiares desde Veracruz, “enrollado, en un tubular de fina caña mejicana que estaba forrado con una lámina de cinc en la que se leían, grabadas, estas cuatro palabras: José Joaquín de Arguinzóniz, España”¹⁹. En la carta enviada por el Almirante Ulloa al Virrey Bucarelli en 1778 consta también que estos lienzos,

¹⁸ Archivo General de Indias de Sevilla. Indiferente General, 1632 B.

¹⁹ ZORROZÚA SANTISTEBAN, J.: “Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya”, en *Revista*

tablas y cobres venían sin marco, y era en su destino donde se les daba la forma definitiva: "... la laminita de nuestra Sra. de Guadalupe con medias cañas la tomo la niña *grandesita* para ponerla a la cabecera de su cama;... se les están poniendo medias cañas, y cristales, y lo mismo a las laminas de las distintas castas de gentes del Reyno"²⁰.

Junto con las de Sevilla y Cádiz, la de Málaga es una de las provincias españolas donde residen más cantidad de pinturas novohispanas. Su puerto mantuvo un importante contacto con el virreinato de la Nueva España, especialmente en relación a los de Granada o Almería. El caso de Málaga constituye una excepción en cuanto a la tónica general de Andalucía Oriental. Además de su cercanía geográfica, su carácter portuario y el buen número de pinturas novohispanas que alberga, la acercan mucho más al fenómeno ocurrido en el área occidental andaluza. Su privilegiada situación estratégica permitió un gran desarrollo de su puerto, del que partieron muchos productos que embarcaron en Sevilla hacia las Indias.

Al incorporarse a la corona de Castilla el puerto malagueño experimentó un significativo auge, pero no gozaba de la suficiente infraestructura. Por eso, cuando en 1529 una cédula real lo autorizó a comerciar con América, Málaga solicitó a la corona la construcción de un nuevo muelle. Pedro Vázquez, procurador de Málaga, presentó una petición para evitar su eliminación, alegando que se habían conseguido grandes beneficios, el crecimiento de la ciudad, y un enriquecimiento gracias al comercio americano. De este documento se deduce que el comercio entre el puerto de Málaga y las Indias era fluido por ese entonces, además de que la ciudad de Málaga luchó por obtener los mismos privilegios que la de Sevilla o la de Cádiz.

En 1778 Málaga se vio altamente beneficiada con el Decreto de Libre Comercio. Gracias a la llegada de los productos del Nuevo Mundo la ciudad vivió tal prosperidad que su puerto llegó a ser el más importante de España tras los de Cádiz y Barcelona. Algunas de sus ventajas eran la cercanía al Estrecho de Gibraltar y sus buenas comunicaciones con Sevilla, aunque la travesía desde Málaga hasta América se hacía sin necesidad de pasar por Sevilla a registrar las mercancías. Edificios como el Colegio de San Telmo o el Consulado Marítimo dan fe de su vinculación americanista.

En algunos pueblos de su provincia las evocaciones indianas son abundantes. Hubo importantes familias como la de los Gálvez, de Macharaviaya, cuyos miembros detentaron importantes cargos políticos en los virreinos americanos. Ninguno de los malagueños afincados en América logró los méritos de José de Gálvez, Comandante General de las Provincias Internas de Nueva España y responsable de la inclusión del puerto de Málaga en la real concesión de libre comercio con América²¹. Nuño de Guzmán, natural de Antequera, fue presidente de la Audiencia

Letras de Deusto, 73, vol. 26. Bilbao, Universidad de Deusto, 1996, págs. 139-152.

²⁰ Archivo General de Indias de Sevilla. *Ibidem*.

²¹ MOLINA, M.: "La saga de los Gálvez", en *Reino de Granada. V Centenario. Tomo III. La aventura americana*. Granada, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la junta de Andalucía, Hipercor, Sevillana de

de México²². Ilustres malagueños como los condes de Colchado y marqueses de Villadarias de Antequera, los marqueses de Salvatierra de Ronda desempeñaron relevantes funciones en el virreinato y a su regreso trajeron consigo pinturas para ornamentar sus propios domicilios, regalar a sus allegados o donar a instituciones religiosas. También hay que tener en cuenta la tradicional afición al coleccionismo de la ciudad de Málaga. El obispo de Málaga, fray Alonso de Santo Tomás o el conde de Villalcázar de Sirga, entre otros, poseyeron importantes colecciones.

Fruto de la intensa relación mantenida con la Nueva España, la provincia de Málaga conserva un buen número de pinturas virreinales. El historiador Agustín Clavijo publicó una investigación acerca de la pintura virreinal conservada en Málaga y su provincia, tanto en lugares públicos (museos, iglesias, conventos...) como en colecciones privadas²³. La mayoría de las obras corresponden a un periodo de transición de la pintura virreinal novohispana: finales del siglo XVII y principios del XVIII. La conclusión

a la que ha llegado es que estas son más abundantes y de mejor calidad de lo que se creía. Esta magnífica representación nos permite ampliar los datos existentes sobre algunos artistas poco conocidos como Andrés de Barragán o Salvador Fernández de Salazar y Montiel.

Un buen número de pinturas con la iconografía de la Virgen de Guadalupe testimonian el contacto de la provincia malagueña con el virreinato. Una Guadalupana firmada por el prestigioso artista Antonio de Torres se conserva en la Catedral de Málaga. Responde al modelo iconográfico más común, el que muestra a la Virgen rodeada por cuatro escenas que narran sus apariciones al indio Juan Diego y el milagro de su estampación en la túnica del indio. Presenta las escenas de las apariciones en marcos octogonales unidos con orlas florales de vivos colores



4. *Inmaculada. Museo Municipal de Antequera (Procede de la Iglesia de San Pedro. Forma parte de una serie de doce cuadros). JUAN CORREA. Último cuarto del S. XVII. Óleo sobre lienzo.*

Electricidad, págs. 145-152.

²² AA.VV.: *Andalucía-América*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, págs. 103-113.

²³ CLAVIJO GARCÍA, A.: "Pintura colonial en Málaga y su provincia". AA.VV. *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 89-117.

como era habitual en las representaciones guadalupanas de este artista.

En la Iglesia de San Sebastián de Antequera se encuentra otra representación de la Virgen mexicana que data de 1721 y está firmada por Andrés de Barragán. Como la anterior, incluye las escenas de las apariciones en las esquinas, en marcos ovalados. El resto del lienzo está cubierto con decoración de flores. El mayor interés de esta obra radica en que su autor es muy poco conocido.

Agustín Clavijo informó de la existencia de algunas pinturas pertenecientes a colecciones particulares malagueñas. Una de ellas es una curiosa composición realizada por el artista Juan de San Pedro Flores, también escasamente conocido. Una obra suya prácticamente idéntica a ésta se conserva en el Museo de América de Madrid. La iconografía que presenta es bastante original: sobre la Virgen aparecen los brazos abiertos de Dios Padre, y a sus pies un angelito que le sostiene el manto y la túnica. Está rodeada por un coro de ángeles con versículos de la letanía del Santo Rosario. A su izquierda se sitúa Santa Ana arrodillada, y a su derecha San Pedro de Alcántara. En la parte inferior dos angelitos sostienen un rosario abierto. El aspecto más innovador que ofrece esta pintura es la identificación de la Virgen de Guadalupe con la Virgen del Rosario.

En otra colección particular malagueña se encuentra un enconchado (pintura con incrustaciones de concha de nácar, una técnica que alcanzó una gran difusión en Nueva España y de la que se conocen muy pocos autores) que representa a la Virgen de Guadalupe rodeada de santos y está firmado por Miguel González: "Miguel Gonses f.1692". Es una copia, en menor tamaño, del que se conserva en el Museo de América. En la parte inferior aparece el rey David y las ramas del árbol de Jesé, de las que salen óvalos que enmarcan a los santos (San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Francisco, San Buenaventura, San Joaquín y Santa Ana). Sobre la Virgen se sitúan Dios Padre y el Espíritu Santo.

En cuanto a pinturas novohispanas de otras iconografías, la de Málaga es una de las provincias que albergan mayor número de obras novohispanas de temática europea. En la Iglesia de la Encarnación de Marbella se encontraba una pintura del siglo XVIII que actualmente se exhibe en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga: "Cristo recogiendo sus vestiduras", del pintor mexicano Basilio Fernández de Salazar. Se trata de un óleo realizado sobre lámina de cobre que data de 1636 y fue donado en 1970. Es por tanto una de las pinturas novohispanas más antiguas conservadas en España. Cristo aparece de medio cuerpo, girado, recogiendo sus ropas tras haber sido azotado como indica la presencia de la columna. La escena está encuadrada en un marco de arquitectura interior típicamente barroco, y su función es devocional. En la parte inferior del cuadro se puede leer la firma del autor y una inscripción en latín alusiva al arrepentimiento.

En la iglesia del Convento de Carmelitas Descalzas de San José de Antequera se hallan dos obras firmadas por Antonio de Torres (autor de la Guadalupeana de la Catedral de Málaga) y fechadas en 1716. Una de ellas es, "Nuestra Señora de la Asunción o de los Remedios", una de las advocaciones religiosas más representadas

en la Nueva España, introducida por la orden franciscana. La Virgen aparece de frente, de cuerpo entero, mirando al cielo y con las manos unidas en gesto de oración. Viste la túnica y el manto característicos, y sus pies reposan sobre cabezas de querubines al modo de la Inmaculada. A ambos lados, junto a dos jarrones con flores, se observan más querubines. La composición, que presente cierta impronta *zurbaranesca*, está enmarcada por unos gruesos cortinajes que acentúan su barroquismo.

La otra pintura es “Cristo con la cruz a cuestas”, que constituye una muestra más del repertorio temático tan del gusto de la época. Cristo está semiarrodillado, apoyando una mano en el suelo y llevando la cruz sobre su hombro. El suelo está cubierto por una alfombra, y como en la Virgen de la Asunción un cortinaje enmarca la composición. El historiador Jesús Romero informa de que en la iglesia de este convento se conserva también una “bella Guadalupana”²⁴. Data de 1709 y fue pintada por Antonio de Torres. Según Jesús Romero, estos cuadros debieron llegar a España en fecha muy posterior a su realización²⁵.

En el desaparecido Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga se encontraba otra pintura de “Nuestra Señora de la Asunción” atribuida a Antonio de Torres. Es un modelo iconográfico muy similar al de la pintura conservada en el Convento de San José y también revela cierto influjo *zurbaranesco*. La Virgen, ricamente ataviada, lleva corona, una palma de martirio en la mano, y está rodeada por varios grupos de querubines. Al fondo se observan unas placas decorativas, y sus pies una leyenda. Fue donada a la Iglesia de San Juan de Málaga por una familia mexicana, y de ahí pasó a su actual paradero en 1977.

En la Iglesia de las Religiosas Franciscanas de Ronda se halla una obra del pintor mexicano menos conocido Antonio Sánchez que representa a “San José con el Niño”. A los pies aparece la firma: “Ant.o Sánchez, Fect.”. Tiene una función claramente religiosa y visibles resabios *murillescos*. San José, de medio cuerpo, rodea un pedestal en el que reposa el Niño. Entre los dos sostienen una cruz.

En la sacristía de la Iglesia de Santa Cecilia de Ronda se conserva un “San Francisco Javier expirante” realizado por Salvador Fernández de Salazar y Montiel en el siglo XVIII. Se trata de un artista poco conocido, aunque una pintura suya de grandes dimensiones, “Adoración de los Magos” pertenece a un coleccionista sevillano. La obra, que fue donada en 1970 por una familia mexicana, recurre a un tema típico de la iconografía sacra barroca. El santo jesuita yace en su lecho de muerto dentro de una cabaña de madera, lleva un crucifijo en las manos y viste el hábito de la orden. En la parte superior hay un angelito, y al fondo un paisaje marino. La composición se estructura en diagonal y se inspira probablemente en algún grabado o estampa de la época. Este fue un tema muy común en la pintura virreinal americana, representado siempre siguiendo el mismo esquema compositivo.

²⁴ ROMERO BENÍTEZ, J.: *Guía artística de Antequera*. Antequera (Málaga), Caja de Ahorros de Antequera, 1981, pág. 56.

²⁵ ROMERO BENÍTEZ, J.: “El museo conventual de las Descalzas”. *Revista de Estudios Antequeranos*, nº. 11. Antequera (Málaga), Biblioteca Antequerana de Unicaja, 2001, pág. 168.

En la Iglesia del Espíritu Santo de Ronda encontramos una “Dolorosa” de Miguel Jerónimo Zendejas. Lleva la firma “Zendejas Pinx” y representa a la Virgen de los Dolores, un tema de devoción y carácter popular. La Virgen está de medio cuerpo, con las manos juntas y mirando hacia el cielo. Viste túnica rosa y manto azul. En la parte inferior se lee una inscripción: “MATER DOLOROSA Orap.s”. La pintura presenta en general ciertas semejanzas con la obra de Murillo.

Otro cuadro de la “Dolorosa”, también de Zendejas, se sitúa en esta iglesia. En este caso la Virgen aparece en posición sedente y de cuerpo entero, con la mirada baja y un paisaje arquitectónico de fondo. Su calidad es inferior que la primera.

En el Palacio de Nájera de Antequera, actual Museo de Bellas Artes, se exhibe una serie de doce cuadros de los artistas Juan Correa (autor de diez de ellos) y “el Mudo” Arellano (autor de los otros dos) procedente de la Parroquia de San Pedro, que tiene como tema la Vida de la Virgen. Es el conjunto más completo de arte religioso novohispano situado en nuestro país. Acerca de su origen hay varias hipótesis. Agustín Clavijo apunta que fue donada, probablemente a finales del siglo XVIII o principios del XIX por los Condes de Colchado, uno de cuyos miembros ostentó un importante cargo político en el virreinato. Tanto este historiador como Elisa Vargas Lugo señalan que se debe doña Cecilia Blázquez de Lora, Condesa de Colchado, quien la había heredado de sus antepasados. En la *Guía artística de Antequera* se hace referencia a esta serie, y se sugiere que quizás sea una donación de los Marqueses de Villadarias puesto que en la escalera del palacio que perteneció a esta familia existe una Virgen de Guadalupe en un retablo, firmada por Juan Correa²⁶.

A Correa le gustaban las composiciones amplias y recargadas, con paisaje de fondo y profusión de elementos decorativos, y estas obras dan fe de ello. Es la serie más amplia que se conserva de este artista. Entre las obras que la integran se encuentran: el “Nacimiento de la Virgen”, en la que Santa Ana yace en un lujoso lecho con dosel y ampuloso cortinaje. Esta escena no aparecía descrita ni en la Biblia ni en los evangelios apócrifos, y para realizarla Correa siguió en parte las indicaciones de Pacheco²⁷. Llama la atención la juventud de las figuras femeninas y el aire zurbaranesco de las figuras que ocupan el primer término. Probablemente la escena se inspire en un grabado.

Otra es la “Presentación de la Virgen en el templo”, con una inmensa arquitectura interior. Este tema es referido en los evangelios apócrifos, pero Correa debió haberse inspirado en algún grabado, pues difiere bastante del texto. Del tratado de Pacheco parece haber sacado las pautas para representar al sacerdote Zacarías. Esta iconografía fue considerada desde el siglo XVII una alegoría de la vocación sacerdotal.

En los “Desposorios de la Virgen”, el tema tiene su origen también en los evangelios apócrifos, y está perfectamente descrito en *La Leyenda Dorada* de Jacopo de la Vorágine. La escena se desarrolla dentro de un templo. Es una composición tradicional que evoca la pintura sevillana, con un esquema piramidal: la Virgen, San José, y el

²⁶ Cfr. *Ibidem*, págs. 44-45.

²⁷ VARGAS LUGO, E. y VICTORIA, J. G.: *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo. Tomo II. 1ª parte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pág. 68.

sacerdote en el centro. San José está representado como un hombre joven de cabellos largos y oscuros, tal y como fue habitual en Nueva España. Algunos elementos como las flores sobre la alfombra, la presencia del Espíritu Santo y los angelitos del plano superior son típicamente novohispanos. Los angelitos, añadidos por Correa, portan azucenas y una vara florida respectivamente. La paloma que representa al Espíritu Santo contribuye a lograr el equilibrio compositivo. La obra muestra cierta influencia flamenca. Uno de sus rasgos más destacables es el tratamiento de los tejidos.

La “Anunciación” es una escena más clásica. Desde el principio esta escena se representó dentro de una alcoba, según el texto de San Lucas, aunque se aprecia algún rastro del texto apócrifo como las labores de la Virgen. Aquí Correa siguió las indicaciones de Pacheco. Era habitual la presencia de Dios rodeado de angelitos, pero en esta ocasión viste de oscuro y no de rojo como solía. La paloma del Espíritu Santo en el eje central simboliza la importancia de la Santísima Trinidad. La azucena que lleva el arcángel San Gabriel alude a la pureza de la Virgen.

La “Encarnación” responde al modelo iconográfico de la mujer apocalíptica. La Virgen aparece sobre una peana de querubines, con la luna a sus pies, el sol a su espalda, y una corona de estrellas. Viste túnica y manto blancos alusivos a su pureza. El Espíritu Santo ocupa como es habitual la zona superior. En el ángulo superior derecho aparece Dios Padre, ataviado con túnica y manto rojos. En el izquierdo, un ángel se dispone a coronar a la Virgen. Los cinco angelitos que la rodean portan símbolos de la letanía lauretana relativos a la pureza de la Virgen. Poseen gran dinamismo y cierto influjo de Valdés Leal. La composición sigue esquemas tradicionales usados para representar a la Virgen del Apocalipsis y la Tota Pulchra. Se asemeja bastante a la que realizó Correa para el Convento de San Diego en Churubusco (México). Este cuadro ha sido también denominado “Coronación de la Virgen” o “Inmaculada”.

La “Visitación” es una escena menos lograda. Está enmarcada en una arquitectura convencional en la que llama la atención la falta de movimiento. La Virgen y Santa Isabel se abrazan, acompañadas por San José y San Zacarías. Aunque el perrito que aparece muestra influencia de la pintura flamenca, Correa se inspiró en grabados italianos para esta composición. En el Museo se conoce a este cuadro como “El compromiso de San José”.

La “Adoración de los pastores” muestra mucho más dinamismo y ciertos resabios tenebristas. Fue un tema muy popular y explotado tras el Concilio de Trento. La tradición popular añadió los obsequios de los pastores. Sorprende que Juan Correa, por lo general tan fiel a los temas sagrados y las recomendaciones de Pacheco, representara al niño desnudo.

La “Adoración de los Magos” presenta también gran barroquismo y revela la impronta de los grabados flamencos. Esta iconografía sintetiza algunos pasajes del evangelio de San Mateo. Se trata de una composición rica, pues acompañando a los reyes aparece un gran séquito. La cabeza del niño deja ver la influencia de los grabados y se asemeja a otras obras de este autor.

La “Huída a Egipto” es una escena llena de lirismo en la que Correa da fe de sus dotes como paisajista. Este tema combina el texto ortodoxo y el apócrifo. Aquí Correa modificó las indicaciones iconográficas de Pacheco, o copio de varios grabados. Las ruinas del fondo no aparecen en ningún texto, son una creación original del pintor.

En la “Asunción” se acerca más a la pintura italiana del siglo XVI, y en la “Inmaculada”, tema representado ampliamente en la España de la Contrarreforma, Correa vuelve a crear una composición netamente barroca.

Los dos cuadros firmados por Arellano son el “Tránsito de la Virgen” y la “Circuncisión”. Su estilo es bastante similar al de Correa. Las obras de ambos, de gran carácter narrativo, presentan deficiencias en aspectos como la expresión o el colorido.

Además de esta serie y las pinturas anteriormente mencionadas, encontramos en la provincia de Málaga varias obras novohispanas anónimas como la “Virgen del Consuelo”, que se halla en la Iglesia de Belén de Antequera. Aparece arrodillada, con una corona y un puñal clavado en el pecho. La rodean siete pequeños círculos en los que se representan los siete dolores. Se pueden destacar su barroquismo, su expresión mística, y su evidente función devocional.

Dentro de este grupo de obras anónimas se encuentran también algunos enconchados. Uno de ellos, que forma parte de una colección particular malagueña según recoge Clavijo, está dedicado al arcángel San Miguel²⁸. Era el jefe de las milicias celestiales y el más acérrimo defensor de la fe cristiana que luchó contra el demonio para combatir la idolatría. Fue junto con la Guadalupana patrono del reino de Nueva España y una de las figuras más representadas en la pintura novohispana. Un sermón pronunciado en 1751 por Antonio Claudio de Villegas, lo señalaba como la figura que sustentaba a la Virgen de Guadalupe²⁹. Un grabado realizado hacia 1750 por Miguel Cabrera y Baltasar Troncoso titulado *Patrocinio de San Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe* lo mostraba sosteniendo la imagen con los brazos alzados. Porta una espada y se encuentra enmarcado en un óvalo. A pesar de su sencillez iconográfica posee un rico marco aderezado con fragmentos de nácar. Su finalidad en este caso es también promover el fervor religioso.

Este estudio revela los estrechos vínculos mantenidos entre la provincia de Málaga y el virreinato de Nueva España a lo largo de los siglos XVII y XVIII a través de la presencia de numerosas pinturas novohispanas en instituciones religiosas y colecciones tanto públicas como privadas. Entre las conclusiones que permite extraer está el particular protagonismo de la Virgen de Guadalupe, la existencia de firmas de algunos de los más prestigiosos artistas virreinales junto a otros menos conocidos pero no exentos de interés, y la intervención de una serie de personajes que movidos por diferentes causas, básicamente devocionales, trajeron consigo estas obras constituyendo un rico proceso cultural del que perduran diversos testimonios visuales.

²⁸ CLAVIJO GARCÍA, A.: *Op. cit.*, pág. 113.

²⁹ VILLEGAS, A. C. de: *Sermón panegyrico a la mayor gloria de los celestiales espíritus...* México, Viuda de Joseph de Hogal, 1751.

Entre la narración y el símbolo. Iconografía del *Ecce Homo* en la escultura barroca granadina

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz
Universidad de Granada

RESUMEN

El Ecce-Homo es una de las más felices creaciones de la iconografía cristiana. El tema constituye un trasunto del "Varón de Dolores" profetizado por Isaías, al evocar el momento de la presentación de Jesucristo al pueblo de Jerusalén por parte de Poncio Pilatos, coronado de espinas, revestido de una clámide púrpura y un cetro de caña entre las manos. A partir del Renacimiento, la visión hedonista del cuerpo de Cristo, propiciada por la interpretación de un desnudo de corte clasicista, se aúna con los valores dramáticos y persuasivos que irán abriéndose camino, decididamente, en las interpretaciones barrocas del asunto. El presente trabajo aborda dichas cuestiones, conectándolas con la problemática particular suscitada desde el ámbito de la escultura granadina de la Edad Moderna, con especial incidencia en los matices conceptuales que diferencian la imagen de devoción, que canaliza la experiencia y la contemplación mística en el ámbito privado, de los valores teatrales inherentes a la función procesional.

PALABRAS CLAVE: Iconografía Cristiana/ Escultura/ Renacimiento/ Barroco.

Between Narration and Symbol. Iconography of "Ecce-Homo" into Baroque Sculpture in Granada.

ABSTRACT

"Ecce-Homo" is one of the most conspicuous themes of Christian Art. Its iconography is considered a faithful image of "Man of Sorrows" described by Isaiah, reminding when Jesuschrist was shown to people of Jerusalem by Pontius Pilatus, with a crown of thorns on his head, a purple robe and carrying a reed as scepter. Since Renaissance, the vision of Christ's body was signed by Classicism joining to persuasive and dramatic effects furnished by Baroque. This article studies these aspects and their connections with sculptural versions of "Ecce-Homo" made in Granada between XVI-XVIII centuries, appointing to their mystic, devotional and processional implications.

KEY WORDS: Christian Iconography/ Sculpture/ Renaissance/ Baroque

El gran desarrollo de la imagería de Pasión en el Barroco español deja en la escuela granadina la peculiaridad iconográfica de una especial abundancia en el tratamiento del tema del *Ecce Homo*, sólo superado por el episodio central del arte cristiano, el Cristo crucificado. Se ha interpretado la alta significación de ese tipo iconográfico en Granada como una manifestación eminente de los rasgos singulares de esta escuela. Sin embargo, dentro de una especial valoración del asunto durante el Barroco, conviene analizar su especial frecuencia tanto a través de sus peculiaridades iconográficas, como de los valores subyacentes, plasmándose en capitales realizaciones que aquí se intentarán ponderar adecuadamente, en especial las imágenes de carácter procesional, a las que la crítica ha prestado poca atención en el análisis de la escultura granadina¹.

* LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: "Entre la narración y el símbolo. Iconografía del *Ecce Homo* en la escultura barroca granadina", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 85-111.

ICONOGRAFÍA DEL *ECCE HOMO* BARROCO. DEFINICIÓN Y CONTENIDOS.

El *Ecce Homo* constituye un tema iconográfico paradigmático en la expresión de los valores de la Contrarreforma y bien considerado desde antiguo por la sensibilidad española, querenciosa de versiones directas y concretas. Ya la piedad medieval había subrayado el dolor físico y moral de Cristo en la soledad del ultraje, preparando para el tipo iconográfico su definitiva emancipación del hecho narrativo.

En efecto, el *Ecce Homo* corresponde en el relato joánico (19, 1-5) a la *Ostentatio Christi* o presentación de Cristo al pueblo por Pilatos. Sin embargo, en Granada —como en otros lugares— desde temprana fecha se abstrae y emancipa del concreto episodio evangélico para individualizar la figura de Cristo, segregándolo del resto de los personajes que conforman su contexto narrativo. Son escasas las pinturas granadinas que representan el episodio con todos sus actores y nulas las esculturas, derivando hacia la singularización de un tipo que constituye, por tanto, una representación mística, no histórica, para ponerse al servicio de una reflexión teológica y moral más profunda, no meramente narrativa.

Esto genera cierta imprecisión iconográfica en confusión de tipos y escenas. De este modo, la genérica nomenclatura del *Ecce Homo* admite también la imagen aislada de Cristo durante la coronación de espinas, el episodio más cercano en el relato evangélico y que comporta iguales atributos, con la única distinción de la posición sedente o en pie de Cristo, lo que nos permite incluirla en este estudio. Igualmente se identifica con el Cristo de la Humildad y Paciencia o Cristo pensativo sentado en una peña, esperando la crucifixión, tipo de gran éxito devocional por su impacto emotivo y muy difundido a partir de las estampas de Durero, o también con el Cristo Varón de Dolores, mostrando sus llagas, tipo nórdico medieval procedente de la Misa de San Gregorio, de marcado carácter simbólico. A ninguno de estos dos nos remitiremos, si bien en el último, el Varón de Dolores, con significado sacramental, como de hostia viviente, puede encontrarse un remoto precedente del *Ecce Homo* de busto, tan frecuente en la escultura granadina, que tiene en él una de sus prototípicas creaciones².

¹ Ya he realizado una primera aproximación a estos asuntos en la ponencia titulada "El *Ecce Homo* en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión", defendida en el III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa (Córdoba, 1997) y publicada en sus actas. Ahora se amplían los datos y comentarios, para precisar más el tema, aportando nuevas atribuciones también. Esta revisión tiene lugar dentro de los trabajos realizados en el marco del proyecto de investigación "La difusión del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana. Talleres, fuentes, mentalidades e iconografía", financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-11294/ARTE).

² Sobre las alternativas iconográficas de esta representación, consúltense RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. París, P.U.F., 1956, II.2, págs. 42-43; ORUETA Y DUARTE, R. de: *La expresión de dolor en la escultura castellana*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1924, pág. 19; VETTER, E. M.: "Iconografía del 'Varón de Dolores'. Su significado y origen", *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, págs. 197-231; HERNÁNDEZ PERERA, J.: "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", *Archivo Español*

Será, pues, a las dos primeras escenas reseñadas, la Coronación de espinas y la Presentación al pueblo, a las que con mayor propiedad se adscriba la figura individualizada del *Ecce Homo*, con independencia del episodio concreto al que pertenezca o incluso sin pertenecer de modo efectivo a ninguno, como ocurre en el caso de las imágenes de busto, a las que en algún caso cabría encuadrar incluso fuera de los dos episodios enunciados, para trasladarlas a una hipotética oración previa a la crucifixión en el Calvario.

Queda ya clara, desde luego, una característica formal del *Ecce Homo* granadino, su carácter aislado e individualizado, aunque no por ello ayuno de valores procesionales (si bien en ejemplos puntuales), pero ajeno, por tanto, a la composición con otras figuras, al “paso de misterio”, lo que obliga al escultor a la economía de medios narrativos y a la optimización de recursos expresivos, ofreciendo siempre una versión espiritualizada y simbólica. De ahí el paralelismo en clave emblemática que se ha querido ver con el Varón de Dolores centroeuropeo, singularmente en el caso de las efigies de busto.

El carácter idóneo de este tema como mecanismo de incentivo de la devoción se demuestra, en primer lugar, en el énfasis que esta representación pone en la humanidad doliente de Cristo. Esta atención a la naturaleza humana de Cristo posee claros antecedentes bajomedievales y en nuestro país brota con espontaneidad por doquier, especialmente desde que el apego a la representación naturalista se vuelve definitivo en el Seiscientos. Este carácter no requiere mayor alegoría, respetando su veracidad histórica, para emocionar y mover a devoción, recreando las prefiguraciones bíblicas, especialmente aquella imponente de Isaías: “despreciado, desecho de los hombres, varón de dolores, conocedor de todos los quebrantos, ante quien se vuelve el rostro, menospreciado, estimado en nada” (53, 3), punto de partida de muchos devocionarios de la época.

Su potencial narrativo y emocionante fue recogido a la perfección por nuestros místicos. Así lo meditaba Fray Luis de Granada: “Mira pues agora, ánima mía, quién sea este Señor, que teniendo imagen de Rey, está como siervo despreciado, lleno de confusión. Está coronado con corona; mas esa corona traspasa su cabeza con agudas espinas. Está vestido de púrpura real; mas en ella no es honrado, sino despreciado. Tiene por cetro real una caña en la mano; mas con ella le hieren en la cabeza. Adóranlo hincadas las rodillas, y llámanlo rey; mas escupen su rostro, y danle de bofetadas y pescozones”³.

A la hora de considerar estas interpretaciones de la humanidad doliente de Cristo, debe advertirse el rotundo carácter inmanente que poseen. La imagen procede de la experiencia religiosa de un artista y de todo un pueblo, de la vida interior

de Arte, 27, Madrid, 1954, págs. 47-62; VARELA, F. M.: “Sur les origines iconographiques du Christ de l'Humilité et de la Patience, une dévotion propagée par les jésuites en Amérique espagnole”, *Gazette des Beaux Arts*, 86, París, 1972, pág. 207.

³ “Meditaciones muy devotas”, capítulo XVI, en *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, t. II. Madrid, Atlas, 1945, pág. 536.



1. ALBERTO DURERO. *Ecce-Homo*, 1512. Calcografía a la punta seca.

compartida por la comunidad de creyentes⁴. Estas imágenes, pues, suponen una interpretación “cismundana” de la persona de Cristo: no muestran propiamente la realidad sagrada, sino la experiencia que de ella tienen los hombres, en un intento de acercar, hasta hacerlo asequible, lo divino, lo trascendente, lo extraordinario, “como una realidad próxima, corpórea y tangible, que se incorpora a nuestro mundo y que nos arrastra a penetrar en el suyo”⁵.

Esto parece cumplirse especialmente en los bustos, de directa e íntima comunicación devota. Asimismo puede descubrirse en ello un aprendizaje moral en cuanto al valor del sufrimiento, mediante la identificación del devoto con el mismo Cristo sufriente. Como escribe Freedberg, “no eran sólo las recargadas expresiones de dolor y emoción las que atrapan al espectador, sino también la impresión que éste recibía de poder sentir en sí mismo el sufrimiento y la presencia”⁶, adquiriendo un matiz ascético y ejemplarizante. Fray Luis de Granada lo expresa meridianamente, continuando su devota meditación sobre el *Ecce Homo*: “Y no pienses esto como cosa ya pasada, sino como presente; no como dolor ajeno, sino como tuyo propio. A

⁴ GUARDINI, R.: *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid, 1960, págs. 13-35. Por extenso en LÓPEZ MUÑOZ, J. J.: “Notas para una teoría de la imagen procesional”, en *Primer Simposio Nacional de Imaginería*. Actas. Sevilla, 1995, págs. 157-159.

⁵ OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969, pág. 146.

⁶ FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992, pág. 280.

ti mismo te pon en lugar del que padesce, y mira lo que sintieras si en una parte tan sensible como en la cabeza te hincases muchas y muy agudas espinas que penetrasen hasta los huesos..."⁷.

El carácter de espiritualidad ejemplar, tan raro en la proposición de los modelos heroicos de los santos, es aquí claramente perceptible y sale reforzado por los valores y misiones confiados a estas representaciones. La espiritualidad de la catolicidad militante de la Contrarreforma exalta la esencial cualidad ética del misterio de la redención del género humano. Las reflexiones de Luis de la Palma, en su *Historia de la Sagrada Pasión*, parecen confirmarlo: "quiso el Señor que, para sus amigos y fieles imitadores, la afrenta y el dolor fuesen como dos joyas de inestimable precio, las cuales Él en su reino dejaba vinculadas a su corona"⁸. Por otro lado, su cualidad ritual, que encuentra en los mecanismos de la retórica sus modelos de inmediatez y eficacia, abunda en la inmanencia de estas imágenes, tan cara a la modernidad, potenciando el impacto emocional sobre el devoto. Por ello recomendaba Fray Luis de Granada: "Demás desto conviene en todos estos pasos tener a Cristo ante los ojos presente, y hacer cuenta que le tenemos delante cuando padesce, y tener cuenta no sólo con la historia de su Pasión, sino también con todas las circunstancias della, especialmente estas cuatro (...): quién padesce, por quién padesce, cómo padesce, por qué causa padesce"⁹.

A esas preguntas parecía querer responder el arcediano Mateo Vázquez de Leca con una imagen de Cristo crucificado que contrató con Martínez Montañés, (el *Cristo de la Clemencia* de la Catedral de Sevilla) al especificar en el contrato que Cristo aparecería "con la cabeza ynclinada sobre el lado derecho, mirando a cualquier persona que estuviere orando al pie dél, como que le está el mismo Cristo hablándole, y como quejándose que aquello que padece es por el que está orando, y assí a de tener los ojos y rostro con alguna severidad..."

A la misma conclusión llegaba el cartujo de Miraflores, Fray Antonio de Molina, en sus *Ejercicios espirituales*, al plantear la directa interpelación de Cristo al devoto, en quien éste halla espejo de suma perfección moral. "Mira, —le dice Cristo—, á qué extremo de miserias me han traído tus pecados... Considera bien este hombre, que ves presente, imprime esta figura en tu corazón, y aprende en ella á despreciar las honras, riquezas, deleytes, prosperidades, y todas las cosas que el mundo busca, y estima, y abrázate con la pobreza, y deshonra, menosprecio, y trabajos, persecuciones, dolores, y adversidades; y cree, que en estas cosas consiste tu felicidad: y si te precias de mi Discípulo, y deseas serlo de verdad, procura imitar esta humildad, obediencia, mansedumbre, paciencia, perfecta caridad, con que amo, y deseo la salud de los que me están aborreciendo, y atormentando"¹⁰.

⁷ "Compendio de la doctrina espiritual", capítulo XV, en *Obras...*, t. III, pág. 250.

⁸ PALMA, L. de la: "Historia de la Sagrada Pasión", en *Obras*. Madrid, BAC, 1967, pág. 203; cit. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, 1996, pág. 153.

⁹ *Obras...op. cit.*, t. III, pág. 246.

¹⁰ *Ejercicios espirituales. De las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*. Barcelona, 1776;

Todo ello testimonia el alto contenido simbólico que la representación del *Ecce Homo* posee, aislada del propio episodio evangélico del que dimana. Así lo afirma Martínez Medina: “es una imagen simbólica más que narrativa, es como el resumen de la Pasión salvadora del Hijo de Dios, que se hace hombre”¹¹. Sin referirse a un hecho concreto de la Pasión, antes bien como referencia múltiple a ella, supone la representación plástica de todo el drama, así como de todo su contenido ideológico, tan importante en los escritores espirituales de la Contrarreforma.

Ya afirmó en varias ocasiones Orozco Díaz la mutua influencia que debe suponerse entre escritores e imagineros¹². Con frecuencia los escritores instaban al lector a comprobar en la imagen la realidad de la escena. La breve selección de testimonios aquí recogidos no hace sino poner aún más de manifiesto lo que ya de por sí es evidente: textos e imágenes son distintas manifestaciones insertas en una misma corriente espiritual y de pensamiento, no ajena a las necesidades reales e individuales de la conciencia personal, pero también atentas a una labor de adoctrinamiento moral colectivo. En este sentido, estas imágenes del *Ecce Homo*, como compendios o síntesis de la Pasión, constituyeron con toda probabilidad idóneos refuerzos de la predicación. Los ejemplos propuestos por Orozco para esto también son varios, y en todos ellos se trasluce un profundo estudio de la experiencia humana de lo trascendente, proyectándola en actitudes de captación, más a través de lo emocional que de lo racional. En esta línea de pensamiento, San Juan de la Cruz opinaba sobre las imágenes que “las que más al propio y vivo están sacadas, y más mueven la voluntad a devoción, se han de escoger, poniendo los ojos en éstas más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato”¹³.

Con todo, una adecuada comprensión ética e histórica del Barroco católico, atenta a las necesidades espirituales individuales, permite afirmar la pluralidad de los modelos de su retórica, aun dentro de una suerte de estructura ideológica de conductismo cultural y moral, de perfecta adhesión a sus mentores. Sin duda, la dualidad representativa del *Ecce Homo* en Granada, entre el busto y la figura completa, es reflejo de esta realidad.

IMAGEN DE DEVOCIÓN E IMAGEN DE PROCESIÓN.

Como es bien sabido, en la escuela granadina de escultura existe una franca propensión a la imagen aislada e individualizada, incluso de pequeño formato, exigiendo una concentración de recursos técnicos y expresivos, prácticamente limitada

citado por MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: *Cultura religiosa de la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada, Universidad, 1989, pág. 277.

¹¹ *Ibidem.*, pág.76.

¹² OROZCO DÍAZ, E.: “Reflexiones sobre nuestra imaginaria”, *Vientos del Sur*, 1, Granada, 1943, págs. 36-37; *Manierismo y Barroco*. Salamanca, Anaya, 1970, págs. 63-143.

¹³ *Subida al Monte Carmelo*, libro 3º, XXXV, 3. Abúndese en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: “Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada”, *Boletín de Arte*, 26-27, Málaga, 2005-2006, págs. 253-256.

al gesto, en ocasiones rayana en el virtuosismo. Estas imágenes entran por los sentidos, atañen directamente a los sentimientos y devociones de los fieles; se reducen de tamaño e incluso intiman su expresión. Pasan de templos y calles a oratorios privados y casas particulares, como imágenes de alcoba, según la recomendación del propio San Juan de la Cruz de “escoger el lugar más apartado y solitario que pudieras, y convertir todo el gozo de la voluntad de invocar y glorificar a Dios...”¹⁴. Se subraya el carácter devocional por encima del cultural.

De este modo, estas imágenes —fundamentalmente en pequeño formato— se convierten en objeto de prácticas culturales individuales, privadas e incluso domésticas, actualizando la meditación sobre el misterio pasional completo en un compendioso y sintético tracto, con una breve pero precisa punción ascético-purgativa en clave de ejemplaridad, jugando la esencial baza contrarreformista de la humanidad de Cristo y la asimilación a ella del resto del género humano. Se advierte con total nitidez en los bustos de *Dolorosa*, que no representan ningún episodio concreto, sino que aíslan, resumen y actualizan el drama de la redención, adecuándose a la perfección a ciertas prácticas como la “composición de lugar” ignaciana.

Idénticos valores pueden apreciarse en las esculturas de tamaño natural, más aptas para retablos y procesiones. Conviene puntualizar la certidumbre de que algunas de estas imágenes de gran formato nunca fueron procesionadas, asumiendo la significación propuesta en los bustos como imágenes de devoción únicamente. Pero es igualmente cierta la existencia de escultura procesional en Granada, sobre la cual la crítica suele pasar de puntillas, sin analizar contenidos e intereses. Y es que ciertamente es menos distintiva de la escuela granadina, pero no por ello de menor interés y valía artística, así como menos sintomática de las necesidades espirituales y devocionales de su tiempo. De hecho, aunque algunas imágenes no se concibieran específicamente para su pública exhibición por las calles, era latente en ellas su potencial procesional.

Esta contraposición, pues, entre imágenes de devoción e imágenes de procesión requiere matizaciones más allá de las únicas diferencias de formato. El tiempo ha querido, sin embargo, que algunas imágenes hayan adquirido en nuestros días el carácter procesional que sólo excepcionalmente tuvieron, por lo que resulta más práctico dividir las en atención a su formato. Por otra parte, la indagación acerca de la escultura procesional granadina, así como de la procedencia de algunas de las piezas que aquí se comentan, permiten revisar los conocimientos que sobre ellas y la actividad procesional de las cofradías de penitencia en Granada se tenían hasta el momento. De este modo, se analizarán por separado la secuencia de imágenes del *Ecce Homo* de pequeño y gran formato, aportando ciertas novedades documentales e hipótesis para algunas de ellas.

¹⁴ *Subida... op. cit.*, libro 3º, XL, 2.



2. DIEGO SILOÉ. *Ecce-Homo*, hacia 1530-1540. Granada, Monasterio de San Jerónimo.

EL *ECCE HOMO* GRANADINO DE BUSTO.

Este tema del *Ecce Homo*, considerado generalmente como la quintaesencia de la escultura granadina del Barroco, posee en ésta mayor tratamiento y peso específico que en ninguna otra escuela española, dato que se revaloriza justamente en los contenidos ideológicos y devocionales ya apuntados. Contando con algunas realizaciones más antiguas, como el relieve en tondo en la puerta de los Colegios de la Catedral (ha. 1530) y en una portada del claustro del monasterio de San Jerónimo [2], ambas de Siloé, y un busto en madera policromada —poco posterior— en la iglesia de San Matías, el definitivo auge de este tipo se produce de la mano de los hermanos García en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII. Se trata de unos poco documentados escultores, a los que precisamente la unidad estilística de un buen número de versiones del *Ecce Homo* en barro o madera sirvió al profesor Orozco Díaz para actualizar su memoria y rehacer su catálogo, recibiendo justamente el apelativo de “escultores del *Ecce Homo*”¹⁵. Comprende un conjunto de obras de calidad diversa, pero de una coherencia estética indudable.

Las tipologías de estas esculturas son variadas, desde el altorrelieve de busto (colección del Ayuntamiento de Granada —pero procedente del convento del Ángel Custodio [3]—, San Justo, Carmelitas Calzadas, Santa Inés, retablo mayor de Santa María de la Alhambra o retablo del convento de los Ángeles, todos ellos en Granada, y otros en la Catedral de Cádiz y en el Hospital de la Caridad de Sevilla) o sólo la cabeza (convento granadino de Santa Isabel la Real) hasta las figuras exentas, éstas

¹⁵ OROZCO DÍAZ, E.: “Los hermanos García, escultores del *Ecce Homo*”, *Cuadernos de Arte*, I.1, Granada, 1936, págs. 1-19; “Nuevas obras de los hermanos García”, *Cuadernos de Arte*, I.2, Granada, 1936, págs. 331-334; y “La estética de Montañés y su formación granadina”, en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972, págs. 127-136.



- 3.** HERMANOS GARCÍA. *Ecce-Homo* (finales del siglo XVI o principios del siglo XVII). Granada, Ayuntamiento [foto: Carlos Torrens].
- 4.** HERMANOS GARCÍA. *Ecce-Homo* (finales del siglo XVI o principios del siglo XVII). Granada, Convento del Santo Ángel Custodio.

en cuatro modalidades: la figura completa arrodillada y orante —que cabría encuadrar en un episodio diferente y apócrifo, cual podría ser una oración previa a la crucifixión— como la del convento de Santa Isabel la Real y la del Salón Amarillo de la Casa Consistorial; el Cristo sedente contemplando la cruz, claramente vinculado en lo narrativo al tipo anterior, como el conservado en el citado Salón Amarillo y otro en colección particular madrileña; el busto (a veces largo, por debajo de la cintura), normalmente elevando la mirada al cielo, con gruesa cuerda al cuello que anuda también sus manos, como en la Cartuja, San Justo, Ángel Custodio **[4]** y colegio de Santo Domingo, todos ellos en Granada, el de San Francisco de Priego de Córdoba o el primoroso del Hospital de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla¹⁶; y, en fin, la sola cabeza, también con la mirada alta, de los que se conservan algunos ejemplares en el Museo de Bellas Artes de Granada, la parroquial de Lanjarón (Granada), en la clausura del convento de San Antón de Granada, en la parroquia de Ohanes de Almería, en la de San Nicolás de Madrid¹⁷ o en el altar de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada¹⁸. Fuera de esos modelos, sólo una imagen de pequeño for-

¹⁶ El último fue dado a conocer por CARRERO RODRÍGUEZ, J.: “Una imagen de Jesús orante en el Gólgota de los hermanos García en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 4, Sevilla, 1991, págs. 317-324.

¹⁷ Mal catalogado, creo, como anónimo italiano del siglo XVIII en el catálogo *Exposición conmemorativa del Primer centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá*. Madrid, Caja de Madrid, 1986, págs. 178-189.

¹⁸ El catálogo conocido hasta el momento de los García se completa fundamentalmente con otras imágenes de la Pasión, de entre los que descuella el *Crucificado* de la sacristía de la Catedral de Granada, que le

mato atribuido a estos escultores se presenta de cuerpo entero y erguida, como en la Presentación al Pueblo, deliciosa obra conservada en el Convento de Santa Ana de Córdoba.

En las obras de este elenco se prefiere por lo común el pequeño formato y rara vez la figura completa. Se caracterizan por mostrar los tipos humanos fuertes y musculosos que el impulso naturalista de transición entre el Quinientos y el Seiscientos define en favor de una mayor valoración plástica de la figura, teniendo como correlato las series de Pablo de Rojas. Este mismo naturalismo impulsa su afán minucioso y realista, favorecido la mayoría de las veces por las posibilidades plásticas del barro, exuberante en detalles y policromía. Se agudiza la concentración expresiva en el rostro, con pesadas coronas de espinas, modeladas o talladas en la propia cabeza y generalmente entrelazadas con sus retorcidos mechones, en un desarrollo plástico de clara intención dramática. Se acusan detalles de gran fortuna en la escultura andaluza, como la espina que atraviesa la ceja. La unidad de intereses de todos ellos es clara: extremar hasta donde sea posible la impresión en el devoto, provocando la compasión.

Cabeza de serie, sin duda, es el busto que se conserva en la Cartuja de Granada, quizás el que ponderaba el Conde de Maule en el convento del Carmen¹⁹, obra maestra a la hora de considerar la fuerza comunicativa que ofrece su cercana contemplación, la impresión que produce su patética desnudez y la sensación de angustia y sufrimiento que trasciende la figura, abarcando el cuerpo y el espíritu. Orozco recordaba ante ella los versos de Juan López de Úbeda: “Y aquel cuerpo hermoso / que pudiera ser del sol envidiado / de crueles azotes matizado / estaba denegrado y sanguinoso”²⁰. En efecto, su realismo raya, por una vez, la expresión patética, que tan ajena es a la escultura granadina, y se desgrana en los pormenores del castigo, que meditaba Fray Luis de Granada: “sus espaldas no son espaldas, sino heridas y cardenales: y heridas inverosímiles pero que acentúan la parte del dolor y del destrozo material; la piel se desgarrar, y para acentuarlo más, su espesor llega a ser como el del cuero, viéndose a través de ellas la blancura del hueso”²¹. Parece recoger toda su amargura entre las manos entrelazadas que aprieta sobre el pecho, dramatización gestual de vivo impacto emocional en el espectador.

La estética de estos bustos y relieves relacionados con los García constituye un punto y aparte en la escultura granadina, en lo que a patetismo se refiere, quizás fruto de contactos foráneos, siendo muy sugestiva la vinculación estética con Núñez Delgado. Sin embargo, sirven para apuntar un tema de excepcional fortuna entre

atribuyó Sánchez-Mesa (anotación en SALAS, X. de: *Noticias de Granada, reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada, Universidad, 1966, pág. 31, nota 57).

¹⁹ “En la parte superior del altar de la Virgen del Carmen, una efigie de medio cuerpo de la coronación de Jesucristo es de los Garcías” (CRUZ Y BAHAMONDE, N. de la: *Viaje de España*, t. XII. Cádiz, 1812, págs. 249-250).

²⁰ OROZCO DÍAZ, E.: “Los hermanos García...” *op. cit.*, pág. 9.

²¹ *Cit.* SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas”, en *Historia del Arte en Andalucía*, t. VII. Sevilla, Gever, 1991, pág. 124.



5. Atribuido a ALONSO DE MENA. *Ecce-Homo*, primera mitad del siglo XVII. Granada, Convento de San Antón [fotografía: Carlos Torrens].

6. PEDRO DE MENA. *Ecce-Homo*, 1673. Madrid, Convento de las Descalzas Reales.

nosotros, así como para abrir cauces resueltamente naturalistas en las experiencias plásticas, de modo paralelo a las de Pablo de Rojas, pero éste en clave de contención y clasicismo, caracteres que marcarán un sello de serenidad y equilibrio plástico en la escultura granadina.

Ya en el Seiscientos, encontramos un par de ejemplares del *Ecce Homo* atribuibles a Alonso de Mena, elenco corto para quien, sin embargo, abundó en los temas de la Pasión de Cristo. Se trata de un busto en la iglesia del Carmen de Écija, fechado en 1644, y otro de igual formato en la clausura del convento de San Antón de Granada, directamente entroncado con la experiencia de los García, que ahora damos a conocer [5]. Pero será con su hijo Pedro cuando el tema adquiera verdadera carta de naturaleza “granadina”, complementado idóneamente con los bustos de *Dolorosa*, demostrando una vez más su calidad de fiel intérprete del sentimiento devoto y de la religiosidad de su tiempo.

Junto a un par de figuras completas cercanas a su estilo, destaca en la producción de Pedro de Mena una sobresaliente serie del *Ecce Homo* de busto, de la que resultan paradigmáticos los ejemplares conservados en el Museo de Bellas Artes de Granada y en el convento de las Descalzas Reales y Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid. Son figuras de plástica sobria, serenas, sinceramente humanas, con expresión contenida, interpretadas con una minuciosidad descriptiva paralela a la de los escritores místicos. Existen en todos ellos variaciones y matices,



7. BERNARDO DE MORA. *Ecce-Homo*, 1659. Granada, Capilla Real.

“que demuestran una espontánea labor de las gubias, que interpretan cómo sentía y vivía el artista en su religiosidad el tema”²².

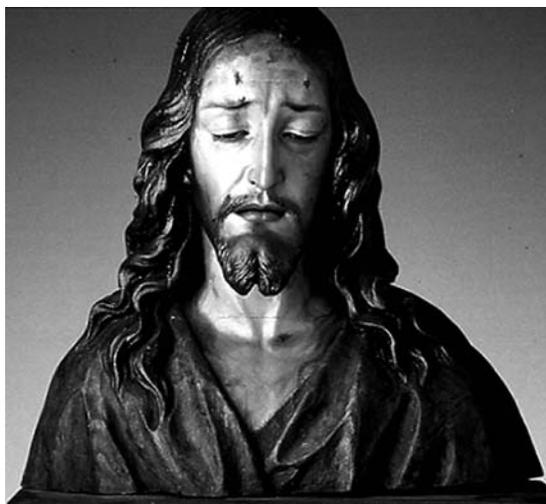
El granadino sólo llega hasta la mitad del torso, mientras los madrileños (seguramente el del Museo de Artes Decorativas derivado del de las Descalzas) son de media figura, agrupando las manos atadas hacia su derecha, en un gesto resuelto con naturalidad y elegancia, concentrando la expresión en la inmensa tristeza del rostro. Parece resultar el más sobresaliente el de las Descalzas Reales, firmado y fechado por Mena en Málaga en 1673, cuidado y exquisito, como seguro encargo de la Corte. En todos ellos frecuente esos tipos humanos bien modelados y de faz afilada, aumentada por su barba partida. Tuvo bastante fortuna el modelo pues en diversas clausuras madrileñas se conservan obras en su estela, aunque no de su mano²³.

Anterior a esta serie es el *Ecce Homo* de uno de los retablos-relicarios de la Capilla Real de Granada [7], encargado a Pedro de Mena, quien traspasó el encargo a su pariente Bernardo de Mora en 1659. De modelado no muy apurado, su expresión resignada no logra el clímax expresivo de Pedro de Mena o el efecto angustiado de su hijo José. La ceja derecha atravesada por una espina de la corona lo sitúa en una larga secuencia de artistas, sobre todo andaluces, que emplean este efectista pormenor descriptivo. No obstante, marca perfectamente los tiempos de lectura devocional en esta imagen, muy en el tipo granadino.

²² *Ibidem*, pág. 231.

²³ La serie de este tipo iconográfico, vinculada más o menos cercanamente a Mena, es muy amplia. Una reciente y completa revisión véase en GILA MEDINA, L.: *Pedro de Mena, escultor (1628-1688)*. Madrid, Arco/Libros, 2007, págs. 175-181, 187-191 y 194-197.

8. JOSÉ DE MORA. *Ecce-Homo*, último cuarto del siglo XVII. Granada, Convento de Agustinas del Corpus Christi.



Este tipo cobra nuevo vigor en manos de su hijo José, autor de la otra gran serie de bustos del *Ecce Homo* en Granada, normalmente formando pareja con la *Dolorosa*, lo que subraya el carácter simbólico y devocional (en detrimento de lo estrictamente narrativo) que alcanza el tipo avanzado el siglo. Constituye tema predilecto en su producción artística, en donde mejor muestra su personalidad, más quizás en las *Dolorosas* que en el *Ecce Homo*. En formato de busto, frecuenta la figura recortada a la altura de los hombros. Su serie, fechable en el último cuarto del siglo XVII, presenta originalidad y calidad parejas a las de Mena. Junto a la pareja del convento de las Maravillas de Madrid de su época en la Corte²⁴, su serie granadina parece arrancar del más realista de la parroquia de la Magdalena, para mantener la intensidad de expresión, más espiritual y menos dramática, en el del Museo de Bellas Artes de Granada —procedente del convento del Ángel Custodio— y en el de la clausura de las Agustinas del Corpus Christi [8], este último muy dibujístico y apurado de modelado, logrando la mayor emoción religiosa en el del convento de Zafra. La serie incluye en la monografía de Gallego Burín la pareja de Ecce-Homo y Dolorosa del convento de Santa Isabel la Real²⁵. La adscripción de la Dolorosa es indudable, no así la del Ecce-Homo, que encuentro cercano a la estética de Pedro de Mena²⁶. Las diferencias en cuanto a modelado somero, de superficies amplias y aplanadas, y cabellos lacios fueron interpretadas por Gallego Burín como la resolu-

²⁴ Como en el caso de Mena, las clausuras madrileñas conservan obras afines a este tipo, aunque no de su mano, lo que habla bien de la aceptación popular del modelo y su formato, convirtiéndolo en objeto de gran demanda.

²⁵ GALLEGO BURÍN, A.: *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada, Universidad, 1925 (ed. facsímil en Granada, Universidad, 1988), págs. 171-172.

²⁶ Así lo ha advertido recientemente GILA MEDINA, L.: *op. cit.*, pág. 197.

ción plástica de una nueva tendencia expresiva de su autor, cuando justamente son rasgos estilísticos que abonan esta otra propuesta de autoría. Sin embargo, las dos imágenes fueron recibidas como donación ya formando pareja²⁷, lo que no impiden que sean de distinta gubia.

En todos ellos el interés del escultor se centra en la proyección espiritual, sublimando los tipos individuales casi en concreción mística, con creciente propensión a la languidez y la melancolía, a cierta deformación de radicalización expresiva incluso, encerrando las figuras en su perfil como Cano. "Extáticos y contemplativos, o doloridos y tristemente resignados", así los definía Gallego Burín²⁸, en tono de sublimación intelectualizada, variaciones de un tipo humano perfectamente reconocible de cejas enarcadas, ojos hundidos, nariz afilada, mejillas huidizas, y barba ligera y bifida. Son imágenes para emocionar pero no para arrebatar, expresiones acabadas del sentimiento religioso del autor, de consumo devoto e íntimo, y de gran eficacia ritual y espiritual. La serie se corona y perfecciona con una figura completa a tamaño natural que más abajo se analizará.

El tema se prolonga en sus seguidores, comenzando por su hermano Diego, que recoge los modelos de José en su pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa* del Museo de Bellas Artes de Granada, también procedentes del convento del Ángel Custodio, más suaves tanto en lo plástico como en lo expresivo. El más cercano en la intensidad de los bustos de José de Mora es José Risueño en el que Sánchez-Mesa le adjudica en la Capilla Real de Granada²⁹, hasta entonces atribuido a Mora a la vista de la comunión de intereses estéticos que presentan. Prolonga la figura hasta la cintura con la cabeza baja y las manos atadas sobre el pecho, intimando la expresión. Aún en Ruiz del Peral y otros epígonos de la escuela se frecuentará este tema, con diversa fortuna, como demuestra la endeble pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa* que hoy se conserva en la colegiata de Huéscar (Granada). Las iglesias granadinas abundan en estas imágenes de busto, sin duda una de las creaciones más exquisitas y peculiares del arte granadino, lo que en ocasiones ha forzado la injusta minusvaloración de las representaciones de figura completa a tamaño natural, cuya memoria queremos reivindicar.

EL *ECCE HOMO* DE FIGURA COMPLETA EN GRANADA. ALGUNOS EJEMPLOS.

Pese a la justa fama alcanzada por el *Ecce Homo* de busto granadino, no es desdeñable ni menor la producción de imágenes del mismo tema de figura completa

²⁷ CALVO CASTELLÓN, A.: "El *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de José de Mora, en el Monasterio granadino de Santa Isabel la Real, a la luz de una documentación inédita", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III. 5, Madrid, 1990, págs. 71-79. La donación se efectúa en 1791 y se acompaña de una tasación realizada por el escultor académico Jaime Folch que afirma la autoría de José de Mora. Sin embargo, el estilo de la imagen del *Ecce-Homo* contradice claramente esta aseveración.

²⁸ GALLEGO BURÍN, A.: *op. cit.*, pág. 148.

²⁹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad, 1972, págs. 188-189.



9. BERNABÉ DE GAVIRIA (?). *Jesús de la Humildad*, último cuarto del siglo XVI. Granada, iglesia de San Ildefonso.

10. Taller de PEDRO DE MENA. *Jesús de la Humildad*, segunda mitad del siglo XVII. Granada, iglesia de Santa María de la Alhambra.

a tamaño natural, si bien menos frecuente, aunque esto último es evidente que obedece menos a consideraciones devocionales o estéticas que a condicionantes materiales. Por otro lado, la pretendida “aprocesionalidad” de la imaginería granadina se ve contestada por una sostenida actividad procesional, con lógicos altibajos, de muchas imágenes devocionales durante toda la Edad Moderna. En ella se contempló siempre la escena del *Ecce Homo*, devoción propia de varias hermandades durante este periodo. Por otro lado, documentos y crónicas testimonian el auge devocional de algunas imágenes que por su advocación debieron corresponder al tipo iconográfico estudiado. Sin embargo, su pertenencia a conventos desamortizados dificulta su exacta localización. En esta ocasión, se propone una puesta al día, incluso con documentación inédita, de los conocimientos referidos a seis de estas imágenes y sus devociones.

La primera de ellas es un *Ecce Homo* [9] que se conserva en la parroquial de San Ildefonso. Cristo aparece sentado, envuelto en una clámide roja que sólo deja desnudos los brazos, un hombro y parte del pecho. Las manos se cruzan ante él, apresadas por cordón de oro postizo, mientras vuelve el rostro hacia su izquierda. Su sede es un sillón, con brazos rematados en volutas. Aunque carente hoy de corona de espinas y de cetro de caña, es una perfecta representación de la burla de Cristo durante su Coronación.

Desde el punto de vista estilístico, la imagen demuestra gran vigor plástico, tanto en su fornido tipo humano como en el desenvuelto plegar de paños, resuelto a base de grandes y contrastados planos, cayendo de modo natural, dejando incluso ver de modo elegante los pies de Cristo. En cuanto al rostro, recuerda los modelos achatados de Pablo de Rojas, con pómulos salientes y cabello en grandes mechones. El tono general de la figura exalta su plena valoración plástica, incluso en su lado posterior, lo que la hace apta para procesionar. Además de beber en fuentes pictóricas y de grabados, parece humanizar el modelo de clasicismo envarado y casi arrogante de Juan Bautista Vázquez el Mozo en el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada, que también deja un hombro y parte del pecho descubiertos, recurso tan efectista como "heroizador" de la figura. En el círculo artístico generado en torno a dicho retablo debió completar su formación Pablo de Rojas, resultando esta escultura muy cercana a la estética del maestro alcalaíno, quizás fruto de las gubias de alguno de sus seguidores, como Bernabé de Gaviria.

En cuanto a la procedencia de la imagen, parece coherente, ya que no consta en los inventarios de la parroquial, que llegara a ésta procedente del contiguo convento desamortizado de la Merced, de mercedarios calzados, junto con otras esculturas, entre ellas la titular del cenobio, la *Virgen de las Mercedes*. En él existió una hermandad penitencial, la de la Sangre de Jesucristo, que debió fundarse en el último cuarto del siglo XVI, que al parecer contemplaba varios misterios de la Pasión, acordando con la fecha en que estilísticamente cabe situar esta imagen. En la segunda mitad del XVII desapareció y el testigo parece recogerlo en la centuria siguiente la hermandad de Jesús de la Humildad, que daba culto a una imagen con corona de espinas, cetro de plata y cordón de oro, procesionando también varios "pasos" de la Pasión el Miércoles Santo³⁰. Participaba en ella otra hermandad, con el título de Jesús Nazareno, que quizás sea la misma; de hecho, en una relación de las procesiones de Semana Santa de 1791 aparece con este último título, procesionando el mismo día que la anterior los "pasos" de Jesús atado a la columna (que bien pudiera ser otra imagen que se conserva en la misma parroquial), Jesús de la Humildad, Jesús Nazareno, el Crucificado, San Juan Evangelista y María Santísima³¹. Por tanto, parece verosímil considerar esta imagen como la perteneciente a la cofradía de la Sangre de Jesucristo a finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, y a la de Jesús de la Humildad o Jesús Nazareno ya en el Setecientos. Recuérdese a este respecto que Pablo de Rojas ha sido el imaginero que mejor se ha documentado en su relación con las cofradías y en la ejecución de imágenes procesionales³², marcan-

³⁰ LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: *Contrarreforma y Cofradías en Granada. Aproximación a la historia de las cofradías y hermandades de la ciudad de Granada durante los siglos XVII y XVIII* (tesis doctoral inédita) Universidad de Granada, 1992, pág. 561.

³¹ *Archivo de la Real Chancillería de Granada*, 322-4446-2. Al respecto *vid.* LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: "Semana Santa en Granada a finales del siglo XVIII", *Descendimiento*, 11, Granada, 1996, págs. 31-37.

³² LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna. Notas de historia y arte*. Granada, Comares, 1996, págs.

do claramente un itinerario- plástico expresivo para los continuadores de su estética en un momento, además, de verdadera eclosión de las imágenes devocionales con actividad procesional (sea reglada como eventual). Por otro lado, se tiene documentada la construcción de un retablo para una capilla de este convento por el escultor alcaláino, con anterioridad a 1583, concordando perfectamente con lo hasta ahora expuesto³³.

Ya del siglo XVII, el profesor Orozco Díaz dio a conocer dos imágenes completas del *Ecce Homo*, de tamaño natural, relacionadas con el arte de Pedro de Mena, destacando el espléndido ejemplar de la parroquia de Santa María de la Alhambra (153 cms) [10]³⁴. Como explica Orozco, esta escultura asume la mayoría de los rasgos estilísticos de Mena, hasta en sus defectos. La imagen está concebida frontalmente, encerrada en el amplio perfil ahusado de un tosco manto que se adelgaza en su caída con gran seguridad técnica; se anuda en el pecho con un lazo, como el de San Ildefonso. Su rigidez, quietud y simetría en su plástica sobria y realista lo acerca a los bustos de Mena, en especial al del Museo de Bellas Artes de Granada. Especialmente el rostro, afilado, de barba partida y ojos almendrados, se asemeja mucho a estas piezas. Al igual que en los bustos, la imagen se concibe como símbolo, con las manos algo levantadas, casi oferentes; en su rigidez, parece la detención de una instantánea. Sin vibración ni dinamismo, ofrece la visión sencilla y simple del hombre ultrajado y maltrecho, con el acento de sinceridad religiosa que Mena y su círculo imprimieron a sus imágenes. Cabe destacar su paño de pureza triangular, al uso en otras imágenes con él relacionadas, y su desnudo blando y realista, pero sin la minuciosidad del mejor Mena. También extraña la simplicidad y poca profundidad del cabello y barba, subrayando un modelado plano y somero en el aspecto general de la figura. Su carácter devocional queda bien manifiesto al haber estado mucho tiempo vestida con manto de terciopelo rojo bordado en oro e incluso paño de pureza adamasado. Debe considerarse claramente como obra de taller, adscrita ya a su etapa malagueña, desde donde siguió surtiendo de imágenes a Granada. Ésta, en concreto, tuvo como destino una iglesia para la que su padre Alonso ya había trabajado, realizando en 1634 un Crucificado que hoy preside el retablo mayor.

Se conocen noticias acerca de una hermandad que le dio culto. Se trata de la cofradía de Jesús de la Humildad, Santísimo Cristo de la Vía Sacra y Santísimo Rosario, que debió surgir a fines del siglo XVII —lo que concuerda con la data propuesta— y sobrevivir durante todo el XVIII, incluso con cierto auge a comienzos del siglo XIX, pero sin actividad procesional, sólo cultural³⁵, pareciendo claro que la imagen a la que se rendía culto fuera ésta.

63-70; GILA MEDINA, L.: "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI", *Atrio*, 4, Sevilla, 1992, pág. 42.

³³ *Ibidem*, pág. 42.

³⁴ OROZCO DÍAZ, E.: "Un Ecce Homo desconocido de Pedro de Mena y la interpretación de este tema en la escultura granadina", *Goya*, 71, Madrid, 1966, págs. 292-299; *Centenario de Alonso Cano y su escuela. Catálogo de la exposición*. Granada, Caja de Ahorros, 1970, pág. 78, nº 78.

³⁵ LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: *Contrarreforma y cofradías...*, págs. 407-408; GILA MEDINA, L., LÓPEZ-GUADA-



11. Taller de PEDRO DE MENA. *Ecce Homo*, hacia 1652-1658(?). Granada, clausura del convento de la Encarnación.

12. Anónimo. *Señor de la Humildad*, hacia 1689. Granada, iglesia de Santa Escolástica (Santo Domingo).

La otra imagen es un *Ecce Homo* [11] que se guarda en la clausura del convento de la Encarnación. Orozco la considera “innoble y vulgar”³⁶, obediendo desde luego a un modelo completamente distinto a la anterior, pero no exento de cierta gallardía en una composición mucho más interesante y estudiada. El dinamismo de la figura está subrayado por el decidido avance de la pierna derecha, el manto que se cruza en abundantes pliegues, el consciente equilibrio entre las manos atadas hacia su izquierda y la cabeza vuelta al lado contrario. En definitiva, un concepto dinámico de la figura nada cercano a los éxtasis en que son sorprendidas muchas de las esculturas de Mena y más ligado a la búsqueda de una figura de clásica elegancia, aunque de resultado adocenando, que parece encontrar, una vez más, su referente en el retablo de San Jerónimo y, sobre todo, en los modelos de Alonso Cano. El modelado resulta aún más sobrio y apurado que el anterior, advirtiéndose el inicio de un paño de pureza semejante. Sí es cierto que el rostro resulta un tanto adocenado y falto de expresión, pero en general la figura parece estar dotada de un punto de distinción, aun siendo una realización de taller. No obstante, es una de las pocas versiones del tema en figura completa que puede ligarse a su estilo.

LUPE MUÑOZ, J. J. y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L.: *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*. Granada, Universidad, 2002, págs. 63-67.

³⁶ OROZCO DÍAZ, E.: “Un *Ecce Homo* desconocido...”, pág. 296.

Orozco no data esta imagen, pero quizás pertenezca a los últimos años del artista en su ciudad natal, cuando el regreso a ella de Alonso Cano modifica sustancialmente el rumbo artístico de la escuela granadina. En ese momento, el antiguo taller de Alonso de Mena, regentado ya por Pedro, sostiene una abundante producción, con clientela principalmente conventual. Fruto de la colaboración Cano-Mena son los cuatro santos para el convento del Ángel Custodio (hoy en el Museo de Bellas Artes), en los que pueden adivinarse cierto parentesco en cuanto al tratamiento de paños, como el *San José*, con respecto al *Ecce Homo* estudiado, y en otras de pequeño formato, desde luego sobre modelos pictóricos de Cano, que luego repite en el *San José* de la iglesia de San Nicolás de Murcia, de 1672³⁷. También antes de marchar a Málaga realizó un importante conjunto de doce esculturas para el convento de Nuestra Señora de la Victoria, de mínimos de San Francisco de Paula, entre 1657 y 1658. Cupiera ver en esta imagen una obra de taller, bajo la directa sugestión del maestro y éste, a su vez, de Cano, quizás para alguno de los encargos referidos.

La imagen del *Señor de la Humildad* [12] se venera actualmente en la parroquia de Santa Escolástica, correspondiente al templo del convento dominico de Santa Cruz la Real, pero proviene del desamortizado de Nuestra Señora de Belén, de mercedarios descalzos. Representa la Coronación de espinas, devoción de origen centroeuropeo, muy vinculada a la adoración de las reliquias de la corona. La representación ha sido completada en el siglo XX con las figuras de un sayón y de un soldado romano de Eduardo Espinosa Cuadros y dos judíos de Ángel Asenjo Fenoy, con destino a la composición de un “paso de misterio”.

Figura de tamaño algo menor que el natural, representa a Cristo sentado en una peña, con las manos atadas ante el pecho, sosteniendo una caña y con la mirada baja. El modelado resulta en general somero, seguro en el tratamiento de las rodillas y delicado en sus manos, realizado en el paño de pureza por la labor de escafo. El rostro es emocionante y sereno, de severa resignación, con la sinceridad de la devota escultura, enmarcado en mechones bien dibujados. Me parece imagen del último tercio del XVII, cercana a los patrones formales del taller de los Mora, siguiendo quizás el modelo de Bernardo de Mora en el *Ecce Homo* de la Capilla Real. Muestra clara policromía en semibrillo, matizada a punta de pincel en hematomas y heridas. Para su actividad procesional en el Martes Santo granadino, viste a la espalda clámide morada con bordados en oro.

Fue Bermúdez Pareja el primero en identificar esta imagen con la del convento de Belén³⁸. Éste poseyó iglesia bien ornamentada, de modo que el cronista Fray Pedro de San Cecilio calificaba en tono panegírico “que no hay templo en Granada,

³⁷ GÓMEZ-MORENO, M^a E.: “Obras desconocidas de Pedro de Mena”, *Cuadernos de Arte*, III, Granada, 1938, pág. 25; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena”, *Archivo Español de Arte*, XL, Madrid, 1967, págs. 252-254.

³⁸ BERMÚDEZ PAREJA, J.: “El convento de Belén”, *Cuadernos de Arte*, I.1, Granada, 1936, pág. 68, nota 31.



13. JOSÉ DE MORA. *Jesús de la Sentencia*, principios del siglo XVIII. Granada, iglesia de San Pedro.

ni aún de los muy antiguos que tenga mayor cantidad de efigies, ni que más provoquen a devoción”³⁹, insistiendo Jorquera en sus *Anales* que “estaba adornada de muchas capillas, donde se contempla la Pasión de Jesucristo”⁴⁰. El título completo de esta imagen era de la Humildad y Paciencia, lo que ha hecho sospechar a Martínez Medina que se trate de un tipo iconográfico distinto, el del descanso o meditación previas a la crucifixión, según modelos pictóricos, entre otros, de Alonso Cano⁴¹. Sin embargo, su actual disposición, con la caña en la mano, parece apropiada para una representación de la Coronación de espinas, genéricamente atribuible al tema del *Ecce Homo*.

El gacetillero trinitario Padre Lachica relata lo siguiente sobre el origen de esta imagen: “tráxola a este convento un hombre peregrino, sin saberse quién era éste ni de qué parte la traxo. En martes 18 de octubre de 1689 la entregó a

dos religiosos y él desapareció, haviéndola éstos recibido. Hízose el caso notorio a el pueblo, el que movido de tan singular maravilla, consagró a el Señor varias fiestas y se han logrado muchos beneficios por la devoción a este simulacro”⁴². Le dio culto una hermandad que debió nacer poco después, con actividad procesional, pero no penitencial⁴³. Aún se conserva hoy una tablilla de indulgencias en su actual capilla en Santo Domingo, concedidas en 1800 por D. Pedro Esteve, obispo de Mérida del Yucatán, reflejando el título completo de la imagen. Desde 1926 es titular de una hermandad de penitencia en su actual templo.

El *Ecce Homo* de la parroquia de San Pedro [13], actualmente bajo la advocación de *Jesús de la Sentencia* (168 cms.), pone el contrapunto a las dos imágenes que más arriba se relacionaron con Pedro de Mena. La relación de esta imagen con

³⁹ SAN CECILIO, Fr. P. de: *Anales de la Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced*. Barcelona, 1969, pág. 1030.

⁴⁰ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada*. Granada, Universidad, 1934 (ed. preparada por Antonio Marín Ocete), pág. 214; citado por BERMÚDEZ PAREJA, J.: *op. cit.*, págs. 64 y 68.

⁴¹ MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: *op. cit.*, pág. 285. No obstante, era una advocación frecuente y no siempre ligada a la iconografía citada. Como muestra, *vid. infra* la imagen de *Jesús de la Sentencia*.

⁴² LACHICA BENAVIDES, Fr. A. de: *Gazetilla curiosa o Semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada, 1765, papel XXXVIII, hoja 2 v.

⁴³ LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: *Contrarreforma y cofradías...*, pág. 483.

José de Mora resulta evidente, aunque Gallego Burín no la contemplara en su monografía sobre el escultor bastetano⁴⁴. Como en la primera de las imágenes relacionadas con Pedro de Mena, esta efigie —absorta en su dolor— parece derivar de los modelos de busto a que fueron tan aficionados ambos escultores. La prolongación en el resto del cuerpo alcanza un feliz resultado plástico. Su aparente frontalidad es dinamismo encubierto, cuyo ritmo marca la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, la estructura diagonal del manto púrpura que desnuda un hombro en efectista y repetido recurso dramático, y la flexión de la pierna izquierda.

Llama la atención el intenso control de la composición y el modulado lenguaje gestual de la figura; la estudiada composición, habida cuenta el concepto frontal de la figura, bebe claramente de fuentes grabadas, desde el suave contraposto a la ligera inclinación de la cabeza, el cruce de manos o la ligereza del apoyo del pie izquierdo, lo que avala los conocimientos pictóricos del escultor bastetano. De hecho, se le atribuyen varios dibujos entre los cuales uno estudia esta iconografía⁴⁵, lo que indica que la importancia del tema lo convierte en objeto de análisis y especulación. De este modo consigue un enorme efecto expresivo en una figura que, por plana, adquiere una cualidad cuasi gráfica, diríase que lineal, donde los pliegues de la túnica son efectos de claroscuro más que valoraciones de volumen. Pese a ese carácter “gráfico”, con todo ello se anima una figura de magro y apurado modelado, muy en el tipo melancólico y lánguido, casi al borde del desmayo, de José de Mora. Subida calidad y belleza alcanza también el modelado en sus manos, cruzadas y atadas, que parecen querer recoger la caída del manto de tela encolada —nuevo recurso realista—, sobre todo en el pliegue entre el meñique y el anular de su mano izquierda, que fuerza así una composición en forma de sigma para esa mano, al modo de los retratos del Greco y como utiliza Cano en el Ángel Custodio de mármol para el convento granadino del mismo título, por ejemplo. Su delgadez y estilización incrementan el patetismo que comporta su policromía en tonos claros y en semibrillo, que delata los rastros de la Pasión en su cuerpo. Su cabeza inclinada, con la mirada perdida, contrasta por su resignación con su dolorido cuerpo, inspirándole gran fuerza dramática⁴⁶.

No es propiamente imagen procesional, pues no resiste los planos de perfil o trasero. Sin embargo, sí es imagen de alto contenido devoto, en la línea emocional y sublime de José de Mora⁴⁷. Existe, además, una versión reducidísima de esta escultura, a

⁴⁴ Más tarde (1936) la daría de José de Mora, pero citándola erróneamente como “una escultura del Señor atado a la columna”, en *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Ed. de Granada, Comares, 1989 (1ª ed. 1936-1944, pág. 352).

⁴⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Miscelánea de dibujos granadinos”, en *Symposium internacional ‘Alonso Cano y su época’*. Granada, Consejería de Cultura, 2002, pág. 400.

⁴⁶ BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pág. 142.

⁴⁷ Con esta autoría figuró en la exposición “Alonso Cano y su escuela”, celebrada en Granada en 1968. *Centenario de Alonso Cano...*, pág. 91, nº 120.

⁴⁸ *Archivo de la Parroquia de San Pedro*, “Circulares y oficios y otros documentos desde 1841 a 1845”, leg.

modo de tosco boceto en barro, en el convento de Santa Isabel la Real de Granada.

En cuanto a la procedencia de la imagen, tradicionalmente se consideraba procedente del cercano convento desamortizado de los mínimos. En el archivo parroquial queda constancia de su llegada al templo en 1844, cuando la Diputación Provincial dio orden de que se entregara al cura y beneficiados de esta parroquia “la efigie del Santo Cristo de la Humildad, que existe en el museo de pinturas (...) para darle el debido culto en uno de los altares de la capilla mayor”⁴⁸. Sin duda, corresponde a una escultura que figura en un inventario de dicho museo —que recogía fondos procedentes de los conventos desamortizados—, fechado en 1842, con el número 847, imagen “de estatura natural que representa un Ecce-Homo, con peana, su autor D. José de Mora”⁴⁹, y que ya no aparece en los sucesivos inventarios.

Precisamente existe una imagen de estas características, de la que Gallego Burín no acertó a localizar su paradero. Se trata del Jesús de la Humildad del convento de Nuestra Señora del Carmen, de carmelitas calzados. El Padre Lachica ofrece la primera noticia sobre ella: “un hermoso simulacro de Jesús de la Paciencia y Humildad”, muy milagroso, sobre todo en casos de sequía, citándola igualmente el Conde de Maule, en un altar colateral⁵⁰. A comienzos del siglo XIX, los informadores granadinos de Ceán Bermúdez también dejaron constancia de ella: “en una capilla colateral a la maior, se venera una imagen de Jesús de la Humildad, del tamaño del natural, que ésta la dexó para una memoria a estos religiosos este grande artífice; siendo una estatua que manifiesta mui visiblemente los trabajos de su Pasión”⁵¹. La crónica de fray Miguel Rodríguez Carretero fecha la llegada de la misma al convento en 1685⁵² y un grabado dieciochesco permite identificarla con el Ecce-Homo que hoy se venera en la parroquia de San Pedro. Además constituye la única escultura del *Ecce Homo* de tamaño natural que se le conoce a Mora. En consecuencia, el actual *Jesús de la Sentencia* fue el antiguo de la Humildad del convento del Carmen, pasando tras la desamortización al Museo de Bellas Artes, en las dependencias de otro convento desamortizado, el de los dominicos de Santa Cruz la Real, siendo reclamado y entregado en 1844 a la parroquia de San Pedro con destino al culto. Justamente un siglo después, en 1944, se constituiría su actual hermandad, que completaría la escena de la Sentencia de Cristo con otras figuras.

Por otro lado, esta imagen también pudo ser la titular de una hermandad residente en el referido convento, la del Cristo de las Penas; aunque la cita Jorquera con

s.c., notificación de 17 de agosto de 1844.

⁴⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, “Copia del inventario de las pinturas y esculturas que existen en el Museo Provincial de Granada”, leg. 2-48/1 (cit. por VILLA FRANCA JIMÉNEZ, M^a M.: *Los museos de Granada: génesis y evolución histórica*. Granada: Diputación, 1998, pág. 366).

⁵⁰ LACHICA BENAVIDES, Fr. A. de: *Gazetilla...*, papel XV, hoja 1 y 2 v; GALLEGO BURÍN, A.: *José de Mora...*, pág. 198.

⁵¹ SALAS, X. de: *op. cit.* pág. 38; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. III, pág. 182.

⁵² RODRÍGUEZ CARRETERO, Fr. M.: “Epytome historial de los Carmelitas Calzados de Andalucía...”, *Biblioteca Nacional*, Ms. 18.118, fol. 86.

anterioridad a la realización de la imagen que aquí proponemos, ésta pudo ser renovada con el tiempo; la hermandad aún pervivía en 1804, según la relación de Rodríguez Carretero⁵³.

Por último, cabe la consideración de un último *Ecce Homo*, esta vez de vestir, venerado en la parroquia de la Magdalena bajo la advocación de *Jesús del Rescate* [14]. Ha sido tradicionalmente atribuido al escultor bastetano José de Mora, en atención fundamentalmente a la compatibilidad estética entre su rostro y la tipología propia de este escultor, es decir, frente despejada, cejas enarcadas, nariz fina, mejillas huidizas y barba bifida. Su actual cabellera es obra de Navas Parejo realizada en cobre cincelado en 1929, pues poseía melena natural [15] de acuerdo con la iconografía a la que corresponde, la de Jesús de Medinaceli, que queda alterada con esta melena. De no restituírle —como se debiera— su primitivo aspecto, sí convendría al menos que poseyera una melena tallada que armonizara mejor con el resto de la imagen y con el estilo de este autor.

El notorio moratón en su mejilla izquierda es prácticamente el único signo de dolor en el rostro, casi limpio de sangre. Su belleza idealizada puede representar un punto de contacto con un imaginero intelectual como Mora, en una imagen mesurada que invita a la contemplación devota con un gesto sereno, impasible casi, y una mirada dulce y profunda⁵⁴. Sus divinas manos están delicadamente trabajadas, con un modelado blando y naturalista, que deja los dedos sueltos, no agarrotados, siguiendo de cerca las manos del *Jesús de la Sentencia*.

Pese a todo hay un aire diferente en esta imagen con respecto a lo que consideramos obras seguras de José de Mora. Los referentes, lógicamente, son las versiones del *Ecce-Homo*, fundamentalmente en busto, que realizó este escultor. Las notas características e inspiradísimas de dolor y resignación también están presentes en el *Jesús del Rescate*, pero el tratamiento escultórico resulta diferente. El propio Gallego Burín en su monografía sobre José de Mora no lo menciona y, sin duda, lo conocía pues refiere en este libro los bustos de *Ecce-Homo* y *Dolorosa* que hoy se conservan en la iglesia de la Magdalena. Acabaría finalmente dando esta imagen como obra probable en su *Guía de Granada* (primera edición entre 1936 y 1944) en igualmente en una exposición celebrada en 1942 en la Casa de los Tiros. Pero cabe pensar en otro autor cercano.

Tradicionalmente se había considerado esta imagen como procedente del convento de la Santísima Trinidad, de trinitarios calzados. Sin embargo, un hallazgo documental nos permitió hace años precisar su exacta procedencia. Un inventario de bienes de la parroquia de la Magdalena, fechado en 1865, nos informa de lo siguiente: “Un altar, retablo antiguo en el que colocó la Parroquia la imagen de Ntra. Sra. de

⁵³ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *op. cit.*, pág. 236; RODRÍGUEZ CARRETERO, Fr. M.: *op. cit.*, fol. 85; LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: *Contrarreforma y cofradías...*, pág. 492.

⁵⁴ Presenta ojos de vidrio y pestañas naturales. La restauración realizada en 1997 por Bárbara Hasbach Lugo, eliminó una pieza postiza que tenía inserta en la cintura con la que se incrementaba su altura.

Gracia, que pertenecía a los padres trinitarios descalzos. En dos repisas de los lados, Sta. Rita y Sta. Clara de Montefalco, y en la mesa de altar las imágenes de Jesús del Rescate y Ntra. Sra. de los Dolores, que eran también de los padres trinitarios descalzos, y en medio una urna de la parroquia para el sagrario, sobredorada”. En un inventario posterior se ofrece una información adicional: “Ambas imágenes son de talla, vestidas: la imagen de Jesús con su túnica de terciopelo morado bordada, diadema de hojalata (la demás ropa la custodian las Madres), y la Virgen, vestido blanco de tul, manto negro de veludillo, media luna y corona de hojalata, y lo demás en las monjas”⁵⁵.

Así pues, queda claro que esta imagen procedía del convento de Nuestra Señora de Gracia, de trinitarios descalzos. Por motivos que desconocemos —quizás por su enorme calado en la devoción popular— no retornó a esta iglesia como lo hizo la titular de aquel convento, la *Virgen de Gracia*, cuando su antiguo cenobio fue adquirido por el arzobispado en 1880 con destino a seminario.

Por otro lado, puede aseverarse que la advocación de esta imagen ha sido siempre la del Rescate, si bien procesionó entre 1925 y 1927 con el título de “Prendimiento de Jesús”. También conocemos datos acerca de la veneración de esta imagen en el extinto convento trinitario. Allí existió la “Siempre Augusta y Venerable Hermandad de la Confraternidad de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos”, fundada en 1676, cuyo fin era ayudar a los cautivos cristianos en manos de los infieles. No poseía imagen titular propia, aunque veneraba un Cristo crucificado, bajo el título de la Redención, cuyo cuidado tenían encargado por la comunidad trinitaria⁵⁶. Este Cristo, realizado en 1614, es el que actualmente se encuentra en el altar mayor de la parroquia de Gracia, a los pies de la Virgen de este título.

La imagen de *Jesús del Rescate* nació muy vinculada a dicha confraternidad. En 1718, la comunidad de frailes decidió encargar una imagen de Jesús, siguiendo la popular iconografía de Jesús de Medinaceli, extendida por esta orden. Éste es el testimonio que nos ofrece al respecto el ministro del convento de Gracia, fray Juan de San Calixto: “Teniendo hecha una imagen de Jesús Captivo, a similitud de otra que se rescató por nuestra Comunidad de la pérdida de La Mamola (Mámora, en el Norte de África), i se halla colocada en el Real Combento de Madrid (Jesús de Medinaceli) i tractado de conducirla mañana biernes, que se contarán diez i ocho de el corriente —marzo—, desde el Combento de la Stma. Trinidad Calzados a el referido de Ntra. Sra. de Gracia para su colocación, llebando sólo la bandera de la Redención, como insignia más propia de su función...”⁵⁷. Así pues, la confraternidad concurrió a este traslado, el cual generó tensiones con el clero de la parroquia

⁵⁵ Archivo de la Parroquia de la Magdalena, caja 46, Libro de Inventarios.

⁵⁶ Archivo Histórico Nacional, Clero, libro 3862, págs. 14-15. La descripción del templo en NATIVIDAD, Fr. J. de la: *Coronada historia... de... la milagrosa Imagen de María Santísima de Gracia, cuyo sagrado bulto y título glorioso ocupa y magnífica su real Templo y Convento de RR. PP. Trinitarios Descalzos... de Granada*. Granada, impreso por Francisco de Ochoa, 1697, págs. 172-174. Sobre esta hermandad, vid. LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: *Contrarreforma y cofradías...*, págs. 537-539.

⁵⁷ Archivo Histórico del Arzobispado de Granada, leg. 37F, pza. 6 (Sobre la colocación de una imagen en el

de la Magdalena por la percepción de derechos parroquiales⁵⁸. Más tarde, en 1795 desapareció la confraternidad al fallecer el último de sus miembros, y en esta fecha fueron trasladados los restos de la bóveda de la confraternidad “a la bóveda nueva de la capilla principiada para Jesús del Rescate”⁵⁹.

Una atenta lectura de las fuentes permite deducir que no se trató de un simple traslado entre conventos, sino de una procesión con motivo de la hechura de una imagen nueva, lo que justifica su presencia pública para ser admirada por los fieles durante el recorrido entre ambos conventos trinitarios, por otra parte bastante próximos. Así pues, podemos datar esta imagen en el año 1718, siguiendo muy de cerca, como ya se ha dicho, el modelo de *Jesús de Medinaceli*, venerado en Madrid, aunque obra andaluza del siglo XVII. El auge de esta devoción en los comienzos del Setecientos fue grande. En otras ciudades se realizaban por entonces imágenes similares; la cordobesa (*Jesús Nazareno Rescatado*, de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia) había sido realizada en 1713 por el cordobés Fernando Díaz Pacheco. En torno a ambas imágenes, cordobesa y granadina, se generaron leyendas sobre su rescate en tierras de infieles.

La cronología de la granadina también nos introduce en la cuestión de su autoría. La fecha parece avanzada para un José de Mora que por entonces contaría ya setenta y seis años, y cuya última obra documentada, en la Cartuja, databa de seis años antes, lo que unido al pacífico desvarío en que cayó en sus últimos años dificulta un tanto la posible atribución. Por otra parte, aunque la adhesión a sus modelos es evidente, resulta una versión más dulcificada, de diferente técnica y sentimiento, lo que puede hacer pensar en un escultor muy cercano y poco conocido, su propio hermano Diego, que era dieciséis años menor que José y cuya última obra documentada es de 1726 (*Virgen de las Mercedes*, hoy en la parroquia de San Ildefonso)⁶⁰. Por tanto, la posibilidad real existe aunque el desconocimiento —aún mayor que en el caso de José— de la obra de Diego de Mora nos impide realizar una afirmación sin reservas. Por otra parte, en Diego no se agotan los seguidores del arte de José de Mora. Sobre sus patrones formales, el estilo de la imagen de Jesús del Rescate resulta compatible con la producción conocida de Agustín de Vera Moreno o de José Risueño. Al margen de la cuestión de la autoría, sin duda represen-

Convento de Nuestra Señora de Gracia, 1718), *cit.* por LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: “La tradición trinitaria en Granada: Nuestro Padre Jesús del Rescate”, *Gólgota*, 5, Granada, 1993, pág. 45.

⁵⁸ *Cfr.* el documento citado en la nota anterior, transcrito íntegramente en GÓMEZ DÍAZ, J. M. y CÓRDOBA SALMERÓN, M.: *Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate (LXXV aniversario)*. Granada, Comares, 2001, págs. 319-320.

⁵⁹ LÓPEZ MUÑOZ, M. L.: “La tradición trinitaria en Granada...”, pág. 46.

⁶⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: “Notas histórico-artísticas sobre la imagen de Nuestro Padre Jesús del Rescate”, *Christi Passio. Boletín de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate*, 2, Granada, 1995, págs. 10-18. Corrobora esta atribución CÓRDOBA SALMERÓN, M.: *Las órdenes religiosas y el arte barroco. El patrimonio de los trinitarios descalzos de Granada*. Granada, Universidad, 2003, págs. 164-166 y “Un arte, una cofradía”, en *Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate...*, págs. 288-289, quien especula incluso con la posibilidad de que sea una obra de colaboración entre José y Diego de Mora.



14. DIEGO DE MORA (?). *Jesús del Rescate*, 1718. Granada, iglesia de la Magdalena.
 15. *Jesús del Rescate con peluca natural*, hacia 1925.

ta una imagen de alta significación espiritual en el panorama devocional granadino, en la línea del *Cristo de Medinaceli*, vestigio de la primitiva presencia de los trinitarios en Granada, acertadamente recuperada en su advocación por su actual hermandad.

CONCLUSIÓN.

Queda bien de manifiesto la importancia histórica y devocional que el tema del *Ecce Homo* posee en el arte y en la religiosidad de la Granada moderna, extendiendo su eficacia hasta nuestros días de la mano de las imágenes procesionales, reforzadas con modernas realizaciones. Florecen sus contenidos simbólicos en el paso entre el hecho narrativo evangélico (o apócrifo, en ocasiones) y su representación figurada, conformando de esta manera un rico venero visual y espiritual, del que se nutren el imaginario colectivo (mental y artístico) y la ejemplaridad moral de la modernidad.

Las experiencias plásticas que este proceso genera conducen a destacar la esencial cualidad granadina de las imágenes de oratorio e incluso de alcoba, de consumo privado, pero también a la revalorización de las imágenes procesionales, que desde rígidos supuestos la crítica suele relegar en el caso granadino y que en el tema del *Ecce Homo* también existen. Ciertamente, la excepcional abundancia de

realizaciones de busto de este tema no se corresponde con la serie mucho más corta de las figuras completas del mismo. Aunque la frecuencia iconográfica en figura completa sea menor que en tipos como el Nazareno o el Crucificado, la iconografía del Ecce-Homo estuvo permanentemente presente en la escultura procesional de la Semana Santa granadina, resultando un hito imprescindible en el relato visual de la Pasión de Cristo que las prácticas procesionales proponen. A partir de ahí, esta ausencia iconográfica de las figuras completas se vería compensada por la extraordinaria abundancia de las figuras de busto en pequeño y mediano formato.

Por otro lado, conviene tener en cuenta que el carácter individual y aislado de la imagen barroca granadina de devoción afectó también a la escultura procesional, reduciendo los protagonistas de sus "pasos" a la sola imagen de Cristo o de la Virgen, salvo en casos en que la composición es forzada, como ocurre con la *Piedad* o *Virgen de las Angustias*. Aun así, los cortejos procesionales se veían, como en tantos otros lugares, animados por las representaciones vivientes, como en la actualidad mantiene una de las cofradías granadinas. Pero siempre el núcleo aglutinador ha sido la imagen. El ramillete de ejemplos que aquí se muestra, de calidad diversa, refleja la demanda devocional a la que responden estas imágenes, el gran auge de la meditación de la Pasión de Cristo durante la modernidad y su eficacia ritual y espiritual, en actividades culturales, procesionales o de simple oración individual. Queda demostrado, también, que una comprensión certera y ajustada de la importancia y valores de este tema requiere necesariamente subrayar su alto valor simbólico, más que narrativo, lo que entiendo que condicionó no sólo su desarrollo iconográfico sino también su uso devocional con una inmediata repercusión en su formato.

Proyecto de restauración de la capilla del Convento de las Monjas Comendadoras para Auditorio Municipal. Brozas (Cáceres). Fases I y II

M^a del Carmen Díez González
Universidad de Extremadura

RESUMEN

San Pedro en Brozas fue convento de las monjas de la Orden Militar de Alcántara. Se empezó a construir a finales del siglo XVI, pero el templo no se concluyó hasta el fin del XVIII. El templo fue desamortizado y desacralizado en 1836. A finales del siglo XX se compró y cedió al Ayuntamiento de Brozas para Auditorio Municipal. El año 1999 comenzó la restauración y rehabilitación del edificio. Este trabajo dura hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura Religiosa s. XVI-XVIII/ Restauración/ Órdenes Militares

Projects for restoring the Chapel of Comendadora's Convent in Brozas (Cáceres, Spain) and its adaptation for Municipal Auditory

ABSTRACT

Saint Peter in Brozas was a convent that belonged to the nuns of Alcántara's Military Order. This building started to be built at the end of the 16th Century and was finished at the end of the 18th Century. The Temple was seized and debunked in 1836. At the end of the 20th Century, the building was bought and transferred to Brozas' City Council to be used as Municipal Auditorium. The restoration and renovation of the building started in 2001 and continues nowadays.

KEY WORDS: Religious Architecture XVI-XVIII th./ Restoration/ Military Order

Al oeste de la provincia de Cáceres se alza Brozas, un enclave histórico artístico en la ruta que une la capital de la provincia con la que fuera importante plaza fuerte de Alcántara (N 521 – C 523). Su importancia estratégica, militar y económica, en las proximidades de la frontera con Portugal, fue determinante para que la Orden de Alcántara situara en esta población la Encomienda Mayor. Razón por la que se le dotó de un castillo y cerca de piedra que circundaba toda la villa.

En las inmediaciones de una de las puertas de la fortaleza, abierta al sur, se construyó el convento de San Pedro, la segunda fundación de freiras pertenecientes a dicha Orden Militar, filial de la de Sancti Spiritus (31-VIII-1518), la primera comunidad de monjas caballerías¹. Estas monjas ocuparon en Alcántara el viejo edificio con-

* DÍEZ GONZÁLEZ, M^a del Carmen: "Proyecto de restauración de la capilla del Convento de las Monjas Comendadoras para Auditorio Municipal. Brozas (Cáceres). Fases I y II", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 113-133.

¹ Se las denominaba de este modo porque era requisito indispensable para profesar en la Orden ostentar el título de nobleza.

ventual abandonado por los freires cuando estos se trasladaron al de San Benito. Tales fundaciones femeninas fueron poco frecuentes entre las órdenes militares y de hecho en la alcantarina no hubo más.

San Pedro figura en el inventario de Bienes Inmuebles del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura. Se conserva la casa conventual, cuyo solar y edificio se reparten entre una vivienda particular y el Centro de Educación Infantil. Esta última parte, propiedad del Ayuntamiento, acoge también el Servicio Extremeño Público de Empleo (SEXPE) y otras asociaciones culturales y de ocio. Por otro lado se están rehabilitando, como Auditorio Municipal, la iglesia y algunas dependencias anejas a las que se une un huerto por la parte trasera. Se inscribe el inmueble en una manzana, en pleno casco histórico, y dentro de esta, la capilla ocupa la esquina noroeste [1]. Su advocación ha dado nombre a la calle que flanquea el muro norte, a la cual se abre la portada principal del templo. La cabecera de este y el huerto, en cambio, lindan con la calle Aldehuela.

La iniciativa de restauración y rehabilitación de la iglesia como Auditorio Municipal partió del propio Ayuntamiento de Brozas. A tal efecto la Caja de Ahorros de Extremadura, con cargo a la Obra Socio Cultural, adquirió y cedió el edificio², puesto que era de propiedad particular. De este modo la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura acometió el proyecto en varias fases, cofinanciado con los fondos FEDER de la Unión Europea. En la actualidad continúan las obras de adecuación para el citado fin.

HISTORIA DE CONVENTO.

El promotor, don Pedro Gutiérrez Flores³, oriundo de Brozas, pertenecía a una de las más distinguidas familias brocenses. Había profesado en la Orden Militar de Alcántara y en ella se distinguió al actuar de Secretario en varios capítulos. Alcanzó hacia 1561 el rango de Sacristán Mayor, la tercera dignidad (sujeta sólo al Prior y al Gran Maestre)⁴, cargo que llevaba anejo el título de Capellán de Honor del rey y que él vino a ejercer en tiempos de Felipe II⁵.

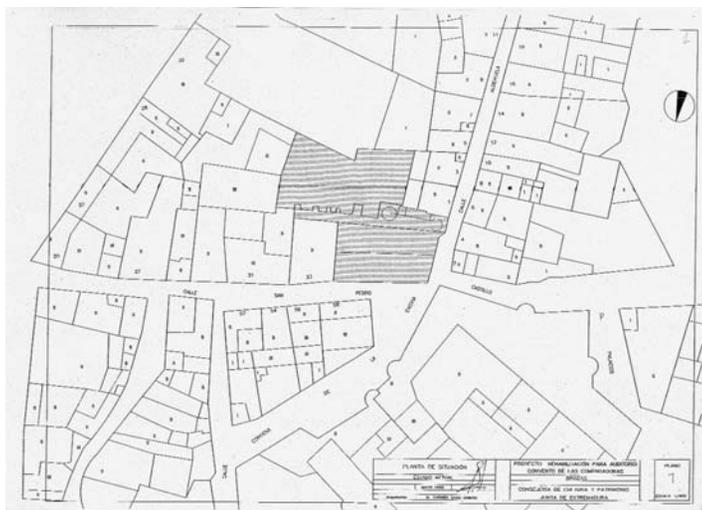
Sensible al movimiento de espiritualidad que se vivía en España durante el siglo XVI, la piedad de este caballero le llevó a fundar un convento femenino en su

² Se solicitó una subvención de 9.000.000 de pts., que cubrían el gasto de adquisición, el gasto notarial y el de registro. Archivo Municipal de Brozas (A.M.B.), "Expediente de Restauración de la capilla del convento de las Comendadoras para auditorio". Carta del Alcalde al Presidente de la Caja de Ahorros de Extremadura, 29-V-1996.

³ Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Órdenes Militares (O. M.), leg. 3693, 2, "Expediente sobre reedificación del convento de San Pedro de la villa de Brozas", carta de 18-X-1735.

⁴ La dignidad de Gran Maestre fue ostentada por el monarca desde 1494, como Administrador Perpetuo de todas las Órdenes Militares.

⁵ A.H.N., O. M., Libro de Visitas, 1578-1579, sig. 453 c. *Vid. Etiam*. CARRASCO MONTERO, G.: "Desamortización del Real Convento de San Pedro de las Comendadoras del hábito y caballería de la Orden de Alcántara en la Encomienda Mayor de las Brozas. Cáceres", *Memoria Ecclesiae XXIII*, Oviedo, 2003, pág. 371.



1. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Plano de situación de la iglesia.¹

patria chica, para que pudieran ingresar allí las hijas de los cofrades, con la gracia especial de no precisar más que el aporte de 150 maravedíes y una cama como dote⁶. Una contribución que se elevaba a 100 ducados para las damas que no tuvieran relación con la Orden⁷.

Entre las razones expuestas en la fundación, don Pedro alegaba la ventaja de la proximidad que representaba tener a las novicias y profesas “a la vista”⁸ de sus parientes, pues de otro modo deberían ingresar en conventos más alejados.

Se sabe que don Pedro maduraba su propósito desde al menos 1561⁹, pero no logró exponerlo oficialmente hasta el Capítulo General que la Orden celebró el año 1570 en Toledo¹⁰. Allí obtuvo el permiso verbal del monarca Felipe II, condicionado, como era costumbre, a la justificación de los medios económicos indispensables para la subsistencia. A tal efecto el fundador legaba sus bienes el 6 de octubre de 1578 a través de un testamento¹¹.

⁶ CARRASCO MONTERO, G.: “Comendadoras de Alcántara –rama femenina de la Orden- en las Brozas”, *XXXI Coloquios históricos de Extremadura*, 2003, pág. 116.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, pág. 120.

⁹ CARRASCO MONTERO, G.: “Desamortización del Real Convento...”, *op. cit.*, pág. 371.

¹⁰ A.H.N., O.M., *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*. Etiam. CARRASCO MONTERO, G.: “Desamortización ...”, *op. cit.*, pág. 372.

La muerte de don Pedro sin embargo alargó el proceso hasta 1586, año en el que el Visitador de la Orden, don Bartolomé de Villavicencio, a través del tío y el tutor de los bienes de don Pedro, comprobó la licencia y las posibilidades económicas del cenobio¹², tras lo cual dispuso con las autoridades alcantarinas todo lo necesario para llevar a efecto la fundación. Así en 1589 se autorizaba el alzamiento de la fábrica¹³; al año siguiente se redactan las escrituras de fianza¹⁴ y se firman las condiciones en 1592¹⁵; y finalmente, en 1593, se pregonan y rematan las obras¹⁶.

Las fechas coinciden con la presencia y trabajos en la fortaleza y murallas de Brozas de un afamado y destacado arquitecto: Juan Bravo (150-1596), Maestro Mayor de la Orden de Alcántara¹⁷, hijo ilustre de la villa, quien, si no dio las trazas, al menos debió supervisar los planos del convento.

Se puede considerar la fundación en firme a partir del 1 de abril de 1594, fecha en la que el Prior del Convento de Alcántara, don Pedro Barrantes, traslada a Brozas cuatro comendadoras residentes en el Espíritu Santo de la misma villa y les asigna los cargos en la nueva casa¹⁸.

El legado de don Pedro y su sucesor en el vínculo propiciaron el inicio de la fábrica del templo en sillería. Sin embargo, muerto el sucesor, comenzaron las dificultades económicas para rematar la iglesia y la morada definitiva de las monjas¹⁹. El óbito de tres de las fundadoras (1605) complicó aún más el desarrollo de la comunidad de San Pedro que estuvo a punto de desaparecer²⁰. Por ello otras tres religiosas de Sancti Espíritu fueron enviadas a la casa de Brozas y se quedaron en ella hasta que creció el número de postulantes²¹.

¹² *Ibidem*.

¹³ A.H.N., O.M, leg. 3693, 3.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Sánchez Lomba señala que ese mismo año de 1593 "lo encontramos presentando las condiciones –acompañadas de dibujos explicativos- para la remodelación de la Casa de la Encomienda Mayor de Brozas". Lo considera, además, uno de los mejores arquitectos del siglo XVI en Extremadura. Formado con el gran Pedro de Ybarra, participó probablemente en las obras de San Benito de Alcántara. También en Santa María y Santos Mártires de Brozas. A la muerte de Ybarra fue nombrado Maestro Mayor de la Orden de Alcántara y de la Diócesis de Coria. Emite informes en las parroquias de Rocamadour de Valencia de Alcántara, la de Zarza la Mayor y la de Gata. Actúa en la catedral de Coria. Sobre las actuaciones de Juan Bravo *Vid.* SANCHEZ LOMBA, *Iglesias caurienses del milquinientos*, Cáceres, Institución Cultural el Brocense, 1994, pág. 77. *Etiam*, NAVAREÑO MATEOS: *Arquitectura y arquitectos del siglo XVI en Extremadura. Proyectos de obras de de la Orden de Alcántara*, Madrid, Universidad de Extremadura, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1994, págs. 18-19. Podemos atribuirle también intervenciones en el convento de Nuestra Señora de la Luz, casa capitular de los franciscanos descalzos de la Provincia de San Gabriel. Cfr. DIEZ GONZÁLEZ, C.: *Brozas y el convento de la Luz*, Madrid, Afegir, S.A., 1994, págs. 36-37 y 53.

¹⁸ Estos fueron los de: Abadesa, Priora, Portera y, a la cuarta, la doble función de Sacristana y Cantora. *Vid.* A.H.N., O.M, *Ibidem*., sig. 453 c, visitas de 1758-1759.

¹⁹ *Ibidem*., leg. 3693, 2. "Expediente sobre reedificación de el convento de San Pedro de la villa de Brozas", 18-X-1735.

²⁰ CARRASCO MONTERO, G.: "Desamortización...", *op. cit.*, pág. 375.

²¹ *Ibidem*.

Don Pedro había previsto en su testamento una comunidad de 22 monjas²², pero el estallido de la guerra de Secesión del reino luso respecto a la Corona española (1640-1668) truncó sus deseos que se vieron sensiblemente reducidos. A la escasez de recursos, que obligó a destinar parte de la dote de las novicias a gastos de alimentos²³, se sumó el impago de las rentas dirigidas a la edificación, pues una gran parte de los bienes que las producían se asentaban sobre el propio escenario de batalla²⁴. Por el mismo motivo tampoco llegaron los socorros del Rey²⁵, que debieron emplearse en la lucha; y, para colmo, al término de las hostilidades, en 1678, todos los ingresos y materiales destinados a la obra del templo se aplicaron al “reparo y fortificación de la Casa Fuerte de la Encomienda”²⁶.

A fines del siglo XVII el convento constaba de una elemental capilla y unas exiguas piezas alzadas en “tapia de tierra”²⁷. A la espera de reunir los suficientes recursos económicos para construir el templo “principal” un informe sin fecha, inserto en el libro de Visitas de 1758-1759, ofrece una clara visión de lo que se había alzado:

“Causa grande lástima que estando en tan buen estado la fabrica de la iglesia que esta por acabar, de este monasterio no se pueda finalizar por falta de medios. Las medidas de lo obrado en ellas según la declaracion de los maestros se reduce a que el largo es de veinte y una varas y el ancho por el altar mayor ha de tener diez varas y tercia y para el coro doce varas. Las paredes tienen de alto ocho varas y tercia y para el coro doce varas. Las paredes tiene de alto ocho varas y dos de grueso por la parte de arriba y por la de abajo cinco. La sacristía tiene de ancho cuatro varas y tres de fondo y las dos capillas de los colaterales cuatro varas y media, de ancho y tres de fondo toda esta obra según el estado que representa, en alberca y sin techumbre es de piedra corta y con buenas mezclas de admirable disposicion, y tambien se registra casi finalizada la Portada que ha de servir al Publico, de dicha iglesia con unas columnas de jaspe blanco y la hechura del apóstol San Pedro, por frente con otras molduras”²⁸.

Con las arcas exhaustas y sin materiales para rematar el templo las comendadoras de Brozas comenzaban el nuevo siglo haciendo frente a otro conflicto bélico importante, la Guerra de Sucesión al Trono español (1700-1714), que dio paso al cambio dinástico. El 27 de febrero de 1706, el Consejo de Órdenes solicitaba con máxima urgencia al rey 600 ducados para sostener el culto divino y la manutención

²² A.H.N., O.M, *Libro de Visitas*, 1758-1759, sig. 453 c.

²³ *Ibid.*, leg. 3693, 2. Carta del Consejo de Órdenes a su Majestad, 27-II-1706.

²⁴ *Ibidem*. Informe del Contador, 1678.

²⁵ El rey cedió a las monjas la encomienda de Azebuche. *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*. Memorial de la Comunidad.

²⁷ *Ibidem.*, leg. 3693, 3, Informe de Theosio de Magalães, 22-IX-1744.

²⁸ *Ibidem*, Visitas, año 1558-1559, f. 246.

de las monjas caballeras de San Pedro²⁹. Se trataba pues de la supervivencia de la comunidad religiosa, no de continuar la fábrica de la iglesia renacentista. De nuevo las yerbas y juros de las que obtenían rentas habían quedado en la frontera con Portugal, país aliado del pretendiente austriaco, y la toma de las plazas de Alburquerque y Valencia de Alcántara en esas fechas impedían su arriendo³⁰. La situación se volvió angustiosa cuando, el 7 de abril de ese mismo año, los portugueses conquistan la plaza de Brozas. En medio del tumulto saquean, queman las viviendas y exigen a las caballeras que entreguen los vasos sagrados para salvarse de sus atropellos³¹.

El 22 de diciembre de 1713 se ordenaba por Cédula Real pregonar la paz con los vecinos lusos y reintegrar a las monjas de San Pedro los ducados que se le adeudaban con varios atrasos³². Pero la dureza de la contienda había arruinado la zona, dejando exhaustas las arcas de la Orden de Alcántara y los concejos de su jurisdicción. El impago de la deuda persistió aún varios años más³³. En 1720 asumía el patronato don Matías Gutiérrez Vargas y Aldana, quien asignó cuatro monjas a la casa, por haberse reducido la comunidad a tan solo dos. Pero el nuevo patrón no ayudó a solventar los problemas económicos y el deterioro del inmueble³⁴ fue en aumento.

La capilla provisional se desmoronaba y alcanzó un grado peligroso de deterioro en 1721, año en el que la abadesa solicita su reparo y la asignación de alguna encomienda vacante para hacer frente a los daños³⁵. Pero no obtuvo respuesta. Así el 22 de julio de 1735 informa nuevamente sobre la amenaza de ruina en la pared principal de la misma capilla, que separaba la iglesia del convento, y el traslado inmediato del Santísimo al locutorio, una pieza muy próxima a la portada principal de la casa³⁶. Por temor al desplome la comunidad solicitó incluso el informe de un Maestro de Obras de Garrovillas³⁷. El 9 de enero de 1736 se remite al Consejo de Ordenes Militares un Real Decreto por el que se cede a las religiosas la encomienda del Peso Real de Valencia de Alcántara “para reparar y reedificar con sus rentas la referida iglesia”, pero en mayo el Consejo resuelve permutar la cesión por otra de menor rendimiento³⁸.

El 15 de junio del mismo año, el Real Consejo acuerda³⁹ rematar la iglesia del quinientos y el 29 de dicho mes se notifica a la abadesa y comunidad⁴⁰. Entre tanto se intentó que el patrón asumiera el gasto⁴¹ pero ante su negativa se le retira esta gracia (1744)⁴².

²⁹ *Ibidem*, leg. 3693, 2. “Expediente sobre reedificación”, 18-X-1735.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. Expediente sobre la reedificación de el convento de San Pedro de la villa de Brozas”, 18-X-1735.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem.*, leg. 3693, 2. Solicitud de la abadesa de 1715.

³⁴ Para el reparo de la fábrica solicitaba la abadesa la asignación de la renta de alguna encomienda vacante. *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ La de Portezuelo. *Ibidem*, leg. 3693, 2. Acuerdo de 27-V-1736.

³⁹ *Ibidem*. Acuerdo del Real Consejo de Órdenes, 15-VI-1736.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem.*, 27-VII-1742.

⁴² *Ibidem*.

Dos arquitectos locales, Alonso González y Juan de Escandón, emitieron un informe el 9 de noviembre de dicho año⁴³. Se señalan en el informe diversos reparos utilizando la fábrica de la “iglesia empezada” y se aconseja no derribar la “vieja” para evitar gastos⁴⁴. Se sucede después la visita de Theodosio de Magalães, “maestro de arquitectura”⁴⁵ de origen portugués, natural de Ponte de Limia, personaje que por entonces estaba revisando la iglesia parroquial de la vecina localidad de Navas del Madroño. Por petición del Real Consejo de las Órdenes, don Theodosio emite un informe donde se dictamina que la iglesia provisional amenaza ruina por tener las paredes interiores y exteriores muy viejas y carcomidas, formadas por tapial. Tampoco juzga suficientes los cimientos ni el volumen de la misma, por lo que propone construir otra de nueva planta reutilizando la caja de los muros del templo renacentista inconcluso. Junto con la descripción de la nueva iglesia añade la planta y el alzado⁴⁶ de la misma. Magalães traza un templo sencillo, barroco clasicista, sin grandes adornos, para reducir gastos.

La planta es rectangular, con cabecera cuadrada y tres tramos de naves; el tercero de ellos, sobre el que iría el coro, es más corto. El presbiterio sobresale en altura y se adorna con una “media naranja” sobre pechinas y linterna. Se adosa al muro del segundo tramo la sacristía de planta cuadrangular y cubierta de semiesfera.

En el alzado refleja el interior de la pared norte. Dispone los muros articulados a través de pilastras toscanas, sobre las que montan fajones y las cubiertas a base de bóvedas de medio cañón con lunetos. Se resalta que habría que construir los soportes: “por hallarse sin ellas [las pilastras] ni estribos algunos en las paredes”. Junto a la portada principal, situada en el segundo tramo de la nave, aparece en el alzado otro vano menor que existe actualmente cegado. Del otro lado, según la planta, se abría la puerta regular. Pero los restos que han llegado al momento presente demuestran que no se siguieron estas trazas del maestro portugués. Sólo hacia 1750⁴⁷ debió cubrirse el templo con una bóveda de sección carpanel.

Veinte años más tarde (1764), la situación de las caballerías llegó a tal extremo que pretendieron sustraerse de la jurisdicción del Prior y subrogarse a la del Obispo de Coria⁴⁸. La comunidad se redujo a tan sólo dos religiosas, de modo que en el curso de la Primera Guerra Carlista (1833-1840), el propio Ayuntamiento de Brozas propuso desplazar a las monjas a una casa particular y alojar la tropa en el

⁴³ *Ibidem.*, leg. 3693, 2, “Expediente de reedificación del convento de San Pedro de la villa de Brozas”

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*, leg. 3693, 3. Sobre este arquitecto y proyecto *vid.* DIEZ GONZÁLEZ, M^º del C.: “Propuesta de reforma en la iglesia del convento de San Pedro de Brozas (Cáceres) por Theodosio de Magalães”. *Norba-Arte*, XXV, en prensa. *Etiám.* MARTÍN NIETO, D. A., “Noticias de artistas del siglo XVIII en los territorios de la Orden de Alcántara”, *Revista Alcántara*, nº 58, pág. 28.

⁴⁶ *Vid.* DIEZ GONZÁLEZ, M^º del C., “Propuesta de reforma...”, en prensa.

⁴⁷ A.H.N., OO. MM., Orden de Alcántara, sig. 1535, *Visita del Monasterio de San Pedro de Brozas*, 1750.

⁴⁸ “Los dos conventos de religiosas de Brozas y Valencia de Alcántara [sic], sujetos al Prior son los más infelices así por la falta de rentas, como por la Dirección; y aunque han solicitado venirse a mi filiación no les he dado oídos por el pleito pendiente entre mi Dignidad y el Orden de Alcántara”. *Vid.* Archivo Diocesano de

convento⁴⁹. El incidente motivó la protesta del Prior de Alcántara⁵⁰, alegando al efecto que no encontraba acomodo a las monjas y que existían otros edificios disponibles más apropiados para albergar a la milicia.

Tras la desamortización decretada por Mendizábal la morada de las freiras se destinó desde 1844⁵¹ a escuelas públicas de ambos sexos⁵². Hacia 1920 era colegio para pobres regentado por las carmelitas⁵³, bajo cuya dirección estuvo unos cincuenta años. Entre tanto, la iglesia se redujo a una lechería ocupada por vacas y sus reservas de alimento. En esta etapa debieron rebajarse las jambas de la puerta principal para permitir el paso de vehículos en su interior y se sustrajeron las columnas que la flanqueaban. Posiblemente se eliminó también el enlosado de granito, si lo tuvo, y se practicó el ventanal de la cabecera. A finales del siglo XX la iglesia y un huerto colindante eran de propiedad particular. Abandonada y demiderruida la adquirió el Ayuntamiento en 1996⁵⁴.

DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO AL INICIO DE LAS OBRAS⁵⁵.

El templo [2] se orientó a poniente, dejando exentas la cabecera y el muro de la epístola. A grandes rasgos forma en planta un rectángulo irregular, de unos veinticuatro por doce metros en la parte del presbiterio, rectángulo que aumenta a catorce en los pies. El solar se asienta en un terreno basculado hacia el mediodía y oriente. Linda al norte con la calle San Pedro, al este con la vivienda conventual, transformada como ya se indicó, al sur con el huerto interior, y, al oeste, con la calle Aldehuela y otras viviendas.

El interior de la nave aparece diáfano. Hacia poniente unos muretes estrechan la embocadura de la cabecera, siendo esta rectangular y compartimentada en tres espacios: la capilla mayor más amplia y dos oratorios colaterales. En el lado del evangelio se adosa otro cuerpo o nave rectangular, en el que se suceden de este a oeste tres estancias, y una escalera de San Gil, a través de la cual se accede a las cubiertas. El gran grosor de los muros y el desvío entre los diversos espacios inducen a pensar en sucesivas readaptaciones del ámbito litúrgico.

Coria-Cáceres (A.D.C.-C.), leg. "Conventos". Carta del Obispo de Coria, 6-V-1764.

⁴⁹ A.H.N., OO. MM., leg. 3693, "Carta del Ayuntamiento de Brozas a la Reyna", 24-II-1834.

⁵⁰ *Ibidem*, Cartas de 28-II-1834; Orden de acuartelamiento en el monasterio de 28-II-1834; Orden del Prior para que no se lleve a efecto de 12-III-1834; otras en los mismos términos de 13-III-1834; Notificación en la que se insiste en que no tenga efecto la orden militar, 17 de marzo de 1834.

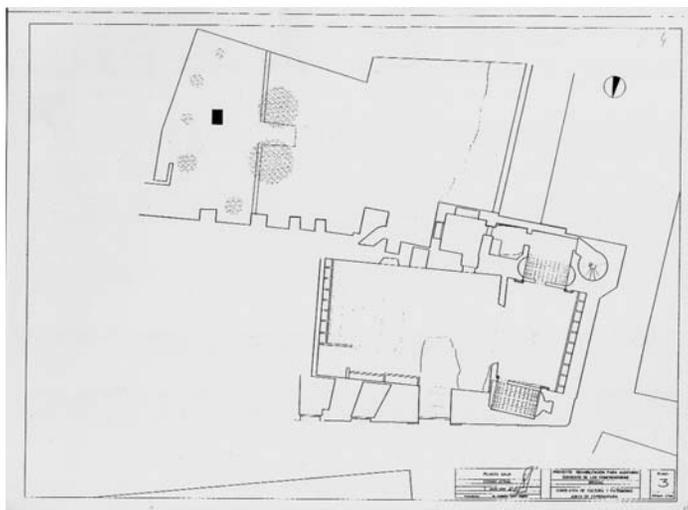
⁵¹ Por entonces el inmueble constaba de 26 áreas. CARRASCO MONTERO, G., "Desamortización del Real Convento...", *op. cit.*, pág. 379.

⁵² CARRASCO MONTERO, G.: "Desamortización del Real Convento...", *op. cit.*, pág. 379.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ (Archivo Municipal de Brozas (A.M.B.). Informe al Presidente de la Caja de Ahorros de Extremadura. Memoria del Proyecto de restauración de la capilla del convento de las monjas comendadoras en auditorio. Brozas (Cáceres), 1996.

⁵⁵ Como el reconocimiento del inmueble ha sido efectuado cuando ya se había desarrollado todo el programa de rehabilitación se toman como referencia preferente los planos de "Situación actual" y las descripciones de la memoria de la primera fase del proyecto, redactada con mayor detalle que otras descripciones.

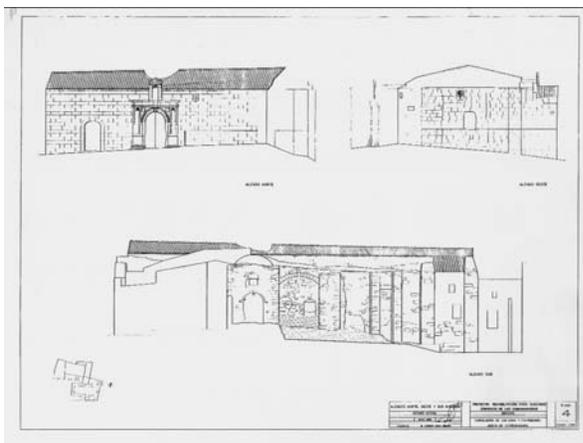


2. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Planta baja de la iglesia.
Estado actual, M^a DEL CARMEN SANZ JIMENO.

Externamente [3], los muros suben unos cinco metros y medio. El lienzo norte construido en sillería remata en una cornisa. Destaca en él la portada principal [5]. El ingreso se abre bajo arco de medio punto, con labor de caja, flanqueado por altos podios sobre los que iban dobles columnas corintias con fustes monolíticos de material noble⁵⁶. Entre el espacio de los soportes se desarrolla una estrecha hornacina rematada en venera y dividida por una repisa convexa a media altura. Por encima corre el arquitrabe con friso de mármol y una inscripción: "QVI TRANSIS CAVE NFSI LEAS AVE M". Remata en templete avenerado con frontón triangular, que sobresale por encima de la cornisa. La capilla acogió la imagen de mármol de San Pedro, desaparecida en la actualidad. En las enjutas se inscriben medallones con sendos bustos, femenino el de la derecha y masculino el de la izquierda [6]. Forma todo el conjunto una pieza de talla delicada y buena cantería. En el mismo lienzo, hacia oriente aparece otro pequeño arco con acceso a la nave, cegado; y al otro lado de la portada, hacia poniente, un escudo dividido en cuatro cuarteles, de algún personaje perteneciente a la Orden, pues monta sobre cruz flordelisada.

El muro occidental [7] fue construido con sillares regulares, incluida la caja de

⁵⁶ Posiblemente mármol, aunque no se ponen de acuerdo las fuentes. Cif. A.H.N., O.M., *Visitas*, 1758-1759, sig. 453, f. 246; *Ibidem*, leg. 3693, 3, Informe de Theodosio de Magalães", 22-IX-1774.



3. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Alzados de la iglesia. Estado actual, M^a DEL CARMEN SANZ JIMENO.

las escaleras. En el centro, cerca de la cornisa se colocó otro escudo. Pero la esquina norte y la zona próxima a las cubiertas se construyeron con mampostería. En la pared sur [3] se muestra una gran diversidad de materiales: cantería, mampuestos de diversos tamaños y ladrillos. Este lado se refuerza con arcos de entibo y cuatro contrafuertes desiguales, anárquicamente dispuestos.

Al interior, el nivel del suelo desciende unos cincuenta centímetros respecto a la calle. Obstaculizaban el espacio de la nave numerosos pesebres situados en los pies y lo mismo ocurría con el testero de la capilla mayor [2] La cubierta del buque forma una bóveda de cañón de sección carpanel. En cuanto a la cabecera, el presbiterio conserva dos ménsulas platerescas con borrosos rostros de angelotes [6], posiblemente por estar expuestos a la intemperie largo tiempo. Debían haber servido como respaldos de una bóveda de crucería, que se alzó de aristas. En los muros norte y sur se disponen las capillas adyacentes [7] de poca profundidad, cubiertas con bóvedas de cañón encasetonadas y hornacinas que rematan en veneras en los lados menores. La del lateral sur comunica con las capillas adosadas al cuerpo de la nave y en el lienzo occidental una portada con frontón triangular da acceso a la escalera de San Gil [8], de buena cantería, que finaliza en la cubierta plana de esta zona.

En el lado del evangelio se abre un oratorio cubierto con cúpula rebajada, que posiblemente sirvió de sacristía; le sigue hacia el norte un camarín techado con medio cañón. Este último espacio comunica con la cabecera a través un ensanchamiento de la capilla colateral sur.

El inmueble sufría un manifiesto deterioro general, con desplomes en la bóveda de la nave mayor [3], la cubierta y su armadura prácticamente en ruinas y con restos de arreglos efectuados sin criterio alguno. Las bóvedas de los oratorios del lado sur se hallaban hormigonadas y también lo estaba en parte el trasdós de la cúpula.



- 4-7. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres).
 4. Portada principal de la iglesia.
 5. Portada principal de la iglesia (detalle).
 6. Iglesia. Ménsula de la cabecera.
 7. Iglesia. Cabecera, capilla colateral norte (detalle).

El lienzo sur lindante con el huerto aparecía invadido por la vegetación y el material disgregado. En los demás paramentos se había perdido el mortero de cohesión entre los sillares, mampuestos y ladrillos, e incluso parte del material. El que subsistía presentaba los bordes erosionados por la acción combinada de la lluvia y el viento. En el muro occidental dos juntas prácticamente verticales y diferencias en las hiladas testimoniaban el haber sido demolida esta parte y posteriormente repuesta. Por la altura a la que se encuentran podrían hacer pensar en un posible hueco para abrir un camarín o, con mayor criterio, una ventana para ventilar la estancia cuando se dedicaba el edificio a lechería. Especialmente dañadas estaban la esquina noroeste, las cornisas y la parte superior del cerramiento de la escalera; en este último caso por el desagüe directo de la azotea que había producido derrumbes y humedades.

En el interior, los daños debidos a falta de estanqueidad dieron lugar a fenómenos de helicidad, caolinización y oxidación, causando la disgregación y arenitización de los materiales y diversas costras, que provocaron pérdida del espesor en los



8. *Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Iglesia. Escalera de San Gil.*

sillares y falta de cohesión entre ellos. Los muros aparecían descarnados, dejando a la vista la diversidad de la fábrica. Eran también visibles eflorescencias y sales hidratadas en las superficies expuestas al agua de lluvia y capilaridad.

En cuanto al suelo, resultaba imposible determinar el original, debido al considerable espesor de la capa de tierra vegetal y escombros que lo cubría.

Los corrales se encontraban también invadidos por la maleza, cascotes y piedras desplomadas de los propios muros.

INTERVENCIONES.

Dentro de las Normas subsidiarias municipales el inmueble está catalogado con el NIVEL I, por lo que sobre estos terrenos:

“Se prohíbe cualquier acto de edificación y uso del suelo, salvo los encaminados a la dignificación y puesta en valor de elementos de protección... conservación y mejora... En consecuencia sólo podrán autorizarse obras de restauración, conservación y consolidación, pudiendo autorizarse obras de reconstrucción de elementos pre-existentes y demolición de elementos postizos no integrados en el conjunto en las condiciones establecidas en el art. 143”, según el cual se prevé que “se respetarán las características esenciales del inmueble” y “se respetarán las características volumétricas y espaciales definitorias del inmueble”⁵⁷.

De acuerdo con la normativa, el proyecto contempla:

a) La restauración del interior actual del templo para adecuar su uso como auditorio⁵⁸, acoplando el patio de butacas en la nave y el escenario en la capilla

⁵⁷ A.M.B., “Normas subsidiarias de reedificación”. Todo ello concuerda con el art. 33 de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999; también con la Carta de Cracovia 2000, punto 6.

⁵⁸ La utilización de los monumentos para funciones útiles a la sociedad es una norma aconsejada por multitud de recomendaciones internacionales. Por ejemplo la Carta de Atenas, 1931, 2; Carta de Venecia, 1964, art. 5; Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, 26/09/1975, principios 6 y 7; Carta de Cracovia 2000,

mayor y sus colaterales.

b) La construcción de los nuevos pabellones de servicios, respetando el entorno conventual que aún se mantiene⁵⁹.

c) La restauración de los jardines⁶⁰.

Su importe económico aconsejó desarrollarlo en tres etapas.

PRIMERA FASE.

Corrió bajo la supervisión de la arquitecta M^a del Carmen Sanz Gimeno⁶¹, a cargo de la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Constituyó el proyecto titulado "Rehabilitación e Intervención Auditorio Capilla del Convento de las Comendadoras, en Brozas (Cáceres)". Acometió los trabajos referentes a la fábrica del templo, que consistieron en "la consolidación, limpieza, demoliciones de añadidos, restauración de bóvedas, la reparación y sustitución de cubiertas planas e inclinadas, su sistema de desagües, la cubrición de la escalera de acceso a la cubierta y el desvío del tendido eléctrico, y estudio arqueológico"⁶². Todo ello previsto en el plazo de dos años.

A las actuaciones previas correspondieron el desbroce, limpieza y excavación del terreno por medios manuales, con la recuperación de materiales y su aprovechamiento, llevándose a cabo tanto en el interior como en el exterior del templo y en los jardines⁶³. Se elaboró así un estudio histórico⁶⁴ y arqueológico a pie de obra para el control de desescombro y la realización de prospecciones selectivas⁶⁵. Fue practicado por la arqueóloga Ana Hernández Carretero en todo el interior de la capilla y proporcionó un conocimiento más detallado de la edificación, reparaciones, reconstrucciones y la planta de esta pieza. No se logró alcanzar el enlosado, tal vez no lo tuvo o simplemente se le expolió como las columnas de la entrada. Pero sirvió para detectar algunas zonas de especial significado en la capilla y aconsejar su revalorización⁶⁶.

En cuanto a las demoliciones⁶⁷ se efectuaron sobre los pesebres y algunos tabiques para acceder a los jardines. Así, hacia la mitad del muro del evangelio, donde se abría un hueco profundo, se trepanó el fondo para dar paso a la zona

punto 3, Carta de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura, 1987, anejo A, punto 2.

⁵⁹ Art. 18 de la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985, 24 de junio de 1985, respecto a los BIC.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Colegiada entonces en Madrid. Ha sido imposible contactar con ella y saber qué otras actuaciones en materia de rehabilitación ha realizado.

⁶² A.M.B., Arquitecto M^a del Carmen SANZ GIMENO, 'Memoria' del Proyecto "Auditorio del Convento de las Comendadoras", 1999, pág. 2.

⁶³ *Ibidem*, "Antecedentes y datos generales", pág. 4.

⁶⁴ Cumple con ello la normativa autonómica. *Vid.* Art. 32, de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, Arquitecto M^a Victoria DOMÍNGUEZ SERRANO, "Proyecto de restauración de la capilla del convento de las monjas comendadoras en Auditorio, Brozas (Cáceres)", Fase 2, 2002, pág. 5.

⁶⁷ *Ibidem*, SANZ JIMENO, C., 'Memoria', *op. cit.*, pág. 4

nueva que acogía los aseos. El oratorio colateral a la nave, cubierto con cúpula, se transformó en vestíbulo. De este modo da acceso, por una parte, a la nueva edificación que alberga los camerinos, locales de instalaciones y almacenaje y, por otra, a través del camarín, comunica con la capilla colateral sur de la cabecera y el caracol.

Se picaron también parte de las coronaciones de los muros de mampostería, necesarios para la colocación de la nueva cubierta. Así mismo se procedió el desmonte del material de los tejados con la recogida del mayor número posible de teja vieja, con su limpieza y apilamiento para su reutilización posterior. Se demolieron igualmente algunas pendientes de las cubiertas planas para regularizarlas después. También se desmontó el tendido eléctrico que actualmente apoya en la fachada del convento⁶⁸.

Respecto a las bóvedas se procedió a su retacado, comprendiendo en esta tarea el picado perimetral de las zonas degradadas, desmontaje de ladrillos sueltos, limpieza para enjarjes y reposición pieza a pieza, por taqueo, con ladrillo de tejar, recibido con mortero bastardo. La zona perdida de la bóveda se reconstruyó con dos rosas de ladrillo de tejar (3,8 cm.), recibido la primera con pasta de yeso y la segunda con mortero bastardo mixto. El intradós se trató con una capa de mortero bastardo de 1,5 cm. de espesor, armada con tela metálica “tipo gallinero”, claveada sobre el soporte del mortero. A esta capa se adosó un aislante acústico para atenuar ruidos de impacto, realizado con fieltro de lana de vidrio pegado a un panel alquitranado⁶⁹. Este recubrimiento pesado y rígido causaría problemas como se verá más adelante.

En los paramentos se procedió a la limpieza de la coronación de los muros de mampostería y la cornisa de piedra, donde se aplicó un producto “desincrustante-decapante”, frotado con cepillo de raíces para eliminar manchas y residuos. A lo que siguió un tratamiento con herbicida y fungicida en profundidad, rematando con un tratamiento de impermeabilización a base de acetato de vinilo⁷⁰.

La cornisa de piedra natural fue previamente limpiada con aire a presión y aspirador. Se le aplicó después morteros especiales rematando en terraja. Tras lo cual se repuso el material perdido -diferenciado en un tono más claro⁷¹, y se recolocó en su sitio el que se había roto o desplazado⁷². Por último, se reconstruyeron los muros de mampostería en su coronamiento a base de mampostería ordinaria de piedra caliza, a una cara vista, con recuperación de piezas de demolición [9]. Todo ello recibido con mortero bastardo y diferenciado con un color más claro⁷³.

En el límite de los muros se colocó un perfil metálico [10] como remate superior lineal de las fachadas, con tratamiento de oxirón negro sobre plancha metálica de 3 milímetros⁷⁴. Absorbe de este modo las diferencias de pendientes originadas por la

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ “No podrán realizarse adiciones miméticas que falseen su autenticidad histórica”. Art. 33 Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999, letra d.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*., págs. 4 y 5.



- 9.** Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Muro oeste (detalle).
10. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Portada principal de la iglesia (detalle).

irregularidad de la planta y la altura de las bóvedas. Sobre este perfil carga la nueva cubierta del templo utilizando una estructura de cerchas de madera laminada, protegida debidamente con tratamiento hidrófugo, ignífugo y fungicida sobre la cual se colocaron las tejas empleando las antiguas como cobijas y las nuevas como canales⁷⁵.

En cuanto a las cubiertas planas se empleó “hormigón celular”, más lámina asfáltica, e imprimación asfáltica, con conexión a paramentos verticales y colocación de los canalones. La escalera de caracol se cubrió con una marquesina [11] constituida por perfiles de acero laminado, chapa lisa de acero de 10 milímetros, tratada de forma que absorba ruidos de impacto rígido. El acabado de los elementos metálicos se realizó con tratamiento de oxirón negro forja⁷⁶.

SEGUNDA FASE.

Se emprendió trascurrido un año de la finalización de la primera, en 2001. Bajo la dirección ahora de la arquitecto M^a Victoria Domínguez Serrano⁷⁷, y en ella se acometieron los siguientes objetivos: adecuación del espacio de la antigua capilla del Convento de las Monjas Comendadoras para auditorio de uso municipal. Completando la actuación con la ejecución de nuevas dependencias que albergaran

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 5.

⁷⁷ Colegida en Extremadura, esta arquitecta ha realizado intervenciones puntuales en el ámbito de la restauración dentro de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, como esta segunda fase del



11. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Marquesina. M^a DEL CARMEN SANZ JIMENO.

los camerinos, aseos, locales de instalaciones y almacenaje para el correcto funcionamiento del auditorio⁷⁸ [12,13,14]. Pero alcanzó solamente al equipamiento de la sala del auditorio y los aseos.

Los nuevos volúmenes, situados en el patio anejo que comunica la capilla con el antiguo convento, van destinados a albergar el programa funcional y ordenar el patio para poder utilizarlo como auditorio abierto, y nexo de unión entre el antiguo convento y el auditorio. El cuerpo de los camerinos se tratará como fondo de escenario del auditorio abierto y como posible pantalla de proyección⁷⁹. Tales pabellones forman aproximadamente una “U” adosada al edificio principal.

Pero al comienzo de esta fase el edificio de la iglesia presentaba algunas deficiencias respecto a la actuación primera. Los tableros de cubierta habían flectado por el excesivo peso de la bóveda y la escasa inercia frente a las luces que debían salvar, por lo que descendieron y hundieron la techumbre provocando humedades⁸⁰. También se produjeron filtraciones de agua, a través de la escalera de husillo que alcanzaron la capilla mayor con entradas de agua y arrastre de sales⁸¹. Por otra parte, la excavación arqueológica había dejado al descubierto la cimentación en 1,60 metros⁸².

Debido a ello hubo que realizar una serie de tareas para consolidar las estructuras existentes, así como nuevas cimentaciones para las nuevas estructuras y el alzamiento de esta últimas.

Entre los trabajos de consolidación se llevó a cabo el recalce de cimentación de muros, pues aunque al inicio de la fase presentaban buenas condiciones de estabilidad, los trabajos arqueológicos habían dejado al descubierto las cimentaciones de la edificación alcanzando una profundidad de 1,60 metros en toda la nave y en casos puntuales

Proyecto del Auditorio. Intervino también en la pavimentación en el Casar de Cáceres. Se caracteriza por utilizar métodos tradicionales muy respetuosos.

⁷⁸ *Ibidem*, DOMÍNGUEZ SERRANO, M^a V., “Proyecto de restauración ...”, pág. 4.

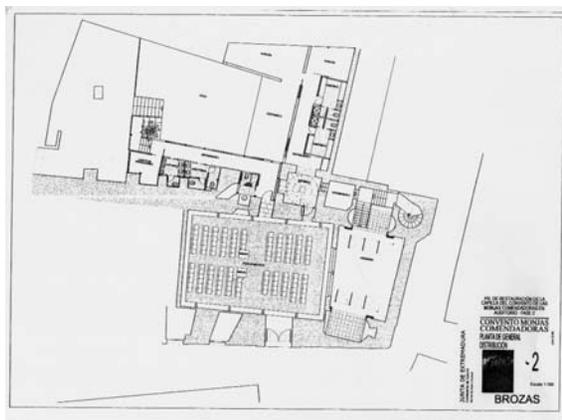
⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

12. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Iglesia. Planta baja. Estado reformado.
M^a VICTORIA DOMÍNGUEZ SERRANO.



hasta 3,20 m. Se dictaminó así el relleno con la tierra sustraída y para asegurar la inestabilidad previsible en algunos puntos, se planteó la ejecución de un muro de ladrillo macizo corrido, como un anillo interno de los muros, tomado con mortero de cal para evitar aportes de sales a la mampostería y evitar arrastres de las mismas estructuras⁸³.

Así mismo se procedió a un tratamiento interior de los muros con eliminación de juntas antiguas en profundidad y regularización del rejuntado de la mampostería irregular con mortero de cal grasa. Donde existían pérdidas de material o irregularidades se procedió a la aplicación conjunta de diversos materiales. Con ello se garantizaba la planitud del muro para recibir los revocos de cal, aplicados sobre la mampostería, ladrillo y zonas de materiales mixtos, dejando vista la cantería y elementos decorativos⁸⁴. Las sales existentes en la superficie de la piedra sillar se trataron con cepillo y agua limpia⁸⁵.

Al exterior se procedió a la limpieza de las juntas, eliminando la vegetación existente y juntas antiguas en una profundidad suficiente para el agarre de las nuevas, rejuntando con mortero de cal grasa, tipo junta enrasada⁸⁶, con textura y color claro diferente al que tenían.

En el interior de la capilla se procedió a construir el forjado del suelo [15] a base de madera con vigería y escuadrías de pino sobre estructura metálica. Sobre la vigería va doble entablado de paneles de contrachapado hidrófugo, en dirección perpendicular, sobre ellos un filtro no tejido para absorción del ruido de impacto. El forjado se termina con entarimado de roble⁸⁷. En el escenario [16] el acabado se sustituye por pane-

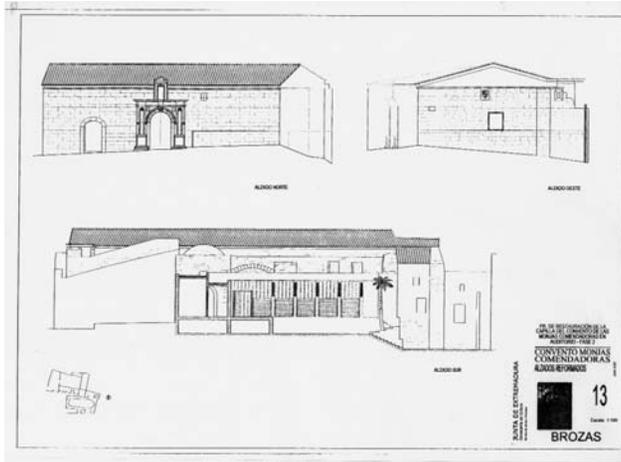
⁸³ *Ibidem*, pág. 8.

⁸⁴ *Ibidem*, págs. 8-9.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 9.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 10.



13. *Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Iglesia. Alzados. Estado reformado. M^a VICTORIA DOMÍNGUEZ SERRANO.*

les de 'ocumene' tratado con pintura negra mate de fondo de escenario⁸⁸.

Los pabellones de aseos montan sobre zapata rígida de hormigón armado con mallazo⁸⁹ dispuesto entre los contrafuertes del muro del evangelio de la capilla.

Actualmente se acomete el pabellón de camerinos y el de almacenes, también sobre zapata de hormigón armado y las paredes construidas con perfiles metálicos y soportes en cajón anclados a la cimentación, soldados con placas de chapas de acero. Los huecos de luz se perfilan con planchas de metal. Sin embargo, como se encuentran en curso las obras, se considerará en otro estudio la ejecución de ambos pabellones.

JUICIO CRÍTICO.

El inmueble reúne buenas condiciones para el fin previsto, como espacio suficiente, entorno adecuado para un auditorio y los accesos perfectamente practicables⁹⁰. Además la nueva dedicación recupera el uso unitario del espacio sagrado y sus anejos⁹¹ y ayudará a preservar este destacado bien cultural y su singular memoria.

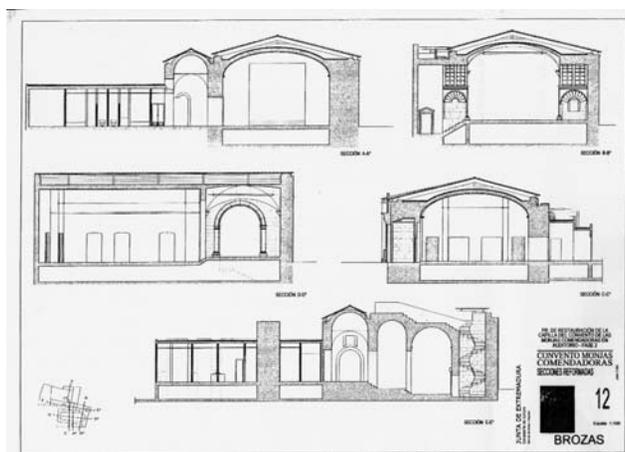
Respecto a la primera intervención la arquitecto se ha movido entre el respeto al monumento y la innovación. Así juzgamos coherente el desarrollo de los circuitos, que

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Art. 32. 4, de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999.

⁹¹ Art. 32, a), de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999.



14. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Iglesia. Secciones. Estado reformado. M^a VICTORIA DOMÍNGUEZ SERRANO.

aprovechan al máximo y potencian tanto el espacio existente como los de nueva construcción. La trepanación de los muros de la sacristía desvirtúa, sin embargo, la comprensión de este espacio ahora de tránsito y antes de recogimiento. Si bien hay que considerar que es un sacrificio menor, clave como nexo entre lo nuevo y lo antiguo.

Respetuoso es también el acoplamiento de pabellones de servicios en la zona del huerto. Su empleo plural no distorsiona la visión del monumento, maximiza el espacio escenográfico a cielo abierto, un uso y disposición que juzgamos singular, inteligente y atrevido.

Es respetuoso y coherente, así mismo, el acoplamiento de la cubierta de la capilla a los muros a través de un perfil metálico, como separación removible de lo nuevo frente a lo antiguo⁹², y muy loable la diferenciación del material repuesto, con un tono más claro que el de la piedra, sin estridencias.

Pero la actuación de la primera fase ha tratado a los paramentos y cubiertas de modo agresivo. Si bien es acertado partir de una excavación arqueológica, el hecho de efectuarla de modo total ha puesto en peligro la estabilidad del edificio⁹³. Además la incorporación de hormigón armado en la cubierta del buque, vuelve la bóveda demasiado pesada y rígida, lo que provocará continuas fisuras en los puntos de intersección con las paredes como es visible en las humedades que presenta en la parte alta del muro de los pies. También provoca flectación en los tejados, ya ligeramente abarqu-

⁹² Art. 33, c), de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999.

⁹³ Carta de Cracovia 2000, punto 10.



15. Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Iglesia. Interior. Estado reformado. Vista desde la cabecera.

llados, que pueden dar lugar a encharcamientos y goteras. Por otra parte no es acertado el acabado con hormigón de las techumbres planas, debió hacerse con gravilla, como estaba previsto⁹⁴, o lechadas de cal, material impermeable mucho más flexible y resistente a los fuertes desniveles de temperaturas que se sufren en la Alta Extremadura, donde se registran más de 30 grados de oscilación térmica.

En cuanto a la marquesina sobre la escalera de San Gil, resulta estética, atrevida y novedosa, pero no impide la estanqueidad del caracol, que de por sí ya es un monumento histórico-artístico, ni tampoco de los espacios a los que conduce. Al menos debería haberse realizado una puerta más hermética en la base. Quizás convenga revisar también el vuelo de esta marquesina para preservar el monumento frente al agua de lluvia y el viento. Tampoco se ha seguido el Art. 41. 5 de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura 2/1999, de 29 de marzo de 1999, referente a las instalaciones eléctricas y telefónicas, pues persisten los cables en la fachada.

Resulta criticable, así mismo, el tratamiento en profundidad de herbicidas y fungicidas, por poner en peligro la coexistencia de la piedra⁹⁵.

La segunda fase mucho más respetuosa optó por el empleo de materiales tradi-

⁹⁴ "Regularizar la cubierta de azotea... intentando homogeneizar todo el espacio con una terminación de gravilla aglomerada". M^a del Carmen Sanz Gimeno. 'Memoria' del Proyecto "Auditorio del Convento de las Comendadoras", 1999, pág. 9.

⁹⁵ Carta de Cracovia 2000, *ibidem*.



16. *Convento de San Pedro de Brozas (Cáceres). Iglesia. Interior. Estado reformado. Vista desde el patio de butacas.*

cionales removibles, aplicados a los morteros de los muros, a base de cal. Realizó un enzunchado interno de ladrillo y cal para estabilizar lo que el estudio arqueológico había dañado. Incluso la incorporación de elementos de elasticidad a los morteros de hormigón en las nuevas estructuras parecen augurar una mejor estabilidad de lo construido.

Sobre la tercera fase, actualmente en curso, creemos conveniente enjuiciarla una vez que se haya completado. Confiamos no obstante que el remate de la obra sea satisfactorio y respetuoso con el ambiente.

La Flor del Carmelo. Iconografía y mensaje simbólico de la iglesia conventual del Carmen de Antequera (I)

María José Carmona Mato

Investigadora vinculada a la Universidad de Málaga

RESUMEN

La Iglesia del Carmen de Antequera es uno de los más sobresalientes exponentes de la arquitectura y artes plásticas del Barroco andaluz. Construida entre los siglos XVI-XVIII, el edificio constituye un ejemplo paradigmático de espacio parlante dedicado a la exaltación de la Orden del Carmelo, a través de las figuras de los grandes santos carmelitas, santos y santas que se integran en el místico "cielo" que rodea a la Virgen del Carmen, en un discurso iconográfico apologético resuelto en clave triunfal. El presente trabajo estudia, publicado en dos partes, tan exhaustivo ciclo.

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Arquitectura/ Órdenes Religiosas/ Barroco/ Andalucía

Flower of Mount Carmel. Iconography and Symbolical Meaning of "Carmen" Church in Antequera (I)

ABSTRACT

The Church of Our Holy Mother of "El Carmen" in Antequera (town located in the province of Málaga, Spain) was built between XVI-XVIII centuries. The temple is considered one of the greatest examples of the Baroque Art in Andalusia. Their architecture and altarpieces are a praising of the Carmelite Order through magnificent Carmelite figures, saints who integrate in the mystic sky surrounding the Virgin of "El Carmen". Our article studies, divided in two parts, this interesting iconographical cycle.

KEY WORDS: Iconography/ Architecture/ Religious Orders/ Baroque/ Andalusia

Aunque en un primer momento, la cantidad de imágenes que pueblan esta iglesia puede llegar a confundirnos o abrumarnos, pronto advertimos que nos hallamos en un templo carmelitano. Esto se debe a que, ciertamente, son las imágenes de la Virgen del Carmen y de San Elías las que ocupan los lugares más destacados del retablo central, las demás figuras están en función de ellas. Por tanto, serán dos los temas que principalmente se van a desarrollar: el "mariano" y el "eliano". Pero si pretendemos captar el mensaje que la totalidad de la iconografía nos quiere transmitir, será preciso que tratemos por separado y detalladamente cada una de estas dos líneas temáticas. Esto nos permitirá el poder emitir más adelante una más acertada y armónica visión de conjunto.

* CARMONA MATO, M^a José: "La Flor del Carmelo. Iconografía y mensaje simbólico de la iglesia conventual del Carmen de Antequera (I)", en *Boletín de Arte*, n^o 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 135-157.

Sobrecoge el retablo central de la capilla mayor. Es, sin duda, la pieza más sobresaliente de la iglesia dada la particular belleza del mismo. Pero, no hay que olvidar que éste no es sino el marco del Camarín, que a su vez está en función de la imagen de la Virgen del Carmen. En este punto comienza (o más bien concluye, como veremos) la directriz mariana.

1. LÍNEA MARIANA.

EL CAMARÍN DE LA VIRGEN DEL CARMEN.

El sentido del camarín, espacio totalmente independiente y delimitado en sí mismo, es el apartar a la imagen de los fieles y rodearla de un halo de misterio. Se la hace inaccesible, es cierto, pero al mismo tiempo al ser tratada de forma diferente al resto de las imágenes se la resalta sobremanera entre todas ellas. Este camarín, inusual entre los antequeranos por su planta mixtilínea, y entre los barrocos por sus modestas yeserías ornamentales destaca, sin embargo, por su colorista decoración pictórica. La planta se divide en seis lóbulos que se continúan en altura dando forma a los paramentos de la pared y a los plementos de la cúpula. En cada uno de estos espacios encontramos inscripciones apoyadas por dibujos que hacen referencia a las letanías marianas. En los plementos de la cúpula de derecha a izquierda tenemos: una estrella y la inscripción "Matutina", un cáliz y "Espiritual", un templo y "Aúrea", una puerta y "Caeli" un espejo y "Justicia". En el lugar de intersección entre la cúpula y los lóbulos de la pared observamos los dibujos de una fuente, un sol, el escudo de la Orden, una cara de luna, un pozo y una fortaleza. Ya en la pared de izquierda a derecha tenemos: en la parte superior del primer lóbulo el dibujo de una rosa y escrita la palabra "Mística", debajo se sitúa la puerta; en el segundo se abre una ventana; en la parte superior del tercero "Honorabili" junto a un copón, en la inferior "Federis" y un arca con una paloma; en el cuarto en la parte superior "Insigne devotiones" junto a un jarrón, en la inferior "Eburnea" con una fortaleza. En el quinto una ventana y en el sexto la inscripción "Quasi palma" acompañada de una palmera y "quasi cyprefsus" de un ciprés. Toda esta policromía rodea la figura de la Virgen, que se sitúa dentro de un trono-templete de brazos convergentes. Dicha figura es una imagen de vestir típica de la iconografía carmelitana, que se viste con el hábito marrón, la capa blanca y cubre su cabeza con mantilla blanca y corona de plata. En su brazo izquierdo, en cuya mano lleva un cetro, porta al niño, mientras con la mano derecha sostiene el escapulario. Conviene señalar que la tradición afirma que el tipo iconográfico de María con el niño es traído a occidente desde el Monte Carmelo¹.

El padre Saggi² afirma que María fue venerada por los carmelitas en el trans-

¹, L. (O. Carm.): "Santa María del Monte Carmelo" en SAGGI, L (Coord.): *Santos del Carmelo*, Madrid, Ed. de Espiritualidad, 1982, págs. 153-189.

² *Ibidem.*, pág. 154.



1. Vista general de la iglesia del Carmen.

curso del tiempo bajo diversos aspectos. En los siglos XIII y XIV predominaba la imagen de María como Patrona, la Madre de Jesús, Señor de Tierra Santa; en los siglos XIV y XV se prefirió la imagen de la Virgo Purísima, es decir, la Virgen, la Inmaculada, la “mujer del Apocalipsis”, la Amiga del Padre Celestial; y desde el siglo XVI hasta nuestros días adquiere preponderancia la Virgen del escapulario, que preserva del infierno y libra del purgatorio. Si bien, la primera advocación estaría presente en la segunda y ambas en la tercera. Es más, desde comienzos del siglo XVII se asocia inmediatamente a la Patrona con el escapulario.

Y precisamente es esta imagen de María como Patrona, Madre de Jesús, y Virgen del escapulario la que preside nuestra iglesia. Ciertamente no conocemos ni el autor ni la fecha en que se realizó dicha talla, pero Jesús Romero cree que se realizó con anterioridad al retablo en el que está situada. La policromía se conoce que se le renovó en el siglo XVIII³. Si sabemos que el motivo del escapulario se empezó a difundir en el siglo XVI y alcanzó su apogeo en el XVII, y por lo tanto, la podríamos aproximar a este período de tiempo, pero también es cierto que el escapulario podría ser un añadido posterior a la escultura.

Parece conveniente aclarar dicha figura de María como Patrona y como Virgen del escapulario antes de continuar, aún con el perjuicio de extendernos un poco. Siguiendo al padre Saggi⁴ conocemos que los ermitaños latinos del Monte Carmelo pidieron a Alberto, patriarca de Jerusalén, una regla. Éste les dará en un año impreciso entre 1206 y 1214 una “forma de vida” en la cual no se cita para nada a María. Ello puede hacer pensar que en un principio el elemento mariano no existía en la Orden, pero en esta “forma de vida”, que sólo más tarde se denominará “regla”, se prescribe que se construya una iglesia en medio de las celdas que han de

³ ROMERO BENITEZ, Jesús.: *Guía artística de Antequera*, Antequera, Ed. Biblioteca antequerana y Caja de Ahorros de Antequera, 1981, pág. 96.

⁴ *Ibidem*.

habitar. Esta se construyó y se dedicó a la Virgen María. La elección del título de la iglesia en la época feudal llevaba consigo una determinada orientación espiritual, pues, en la concepción feudal el estar al servicio de una iglesia significaba estar al servicio del santo al que se dedicaba la misma. Es más, "servicio" para la mentalidad medieval significaba "consagración personal". Y como en los comienzos de la Orden hallamos una elección mariana, María será considerada por los carmelitas su patrona. El prior general Bernardo Oller en 1376 explica lo que significa para los carmelitas este término: "En sentido activo un patrón es el que inicia o funda una Orden. En sentido pasivo puede ser: a) aquel en cuyo honor se ha fundado una Orden, b) si ha sido libremente escogido y c) si le han dedicado iglesias o casas"⁵. Los carmelitas por el hecho de que sus antepasados le dedicaron a María su primera iglesia decían que la misma había sido fundada en honor de María. De hecho, para el pensamiento feudal la relación entre "patrono" y "cliente" además de basarse en el hecho jurídico se basaba principalmente en lo "vivido". Y es indudable que la Orden "vivió" la devoción a María desde muy pronto. Ahora bien, si así queda claro el título de "Patrona", no es menos cierto -como afirma el padre Hoppenbrouwers⁶- que el culto a María debió brotar de la doctrina de la fe. La inclinación mariana se centra -como más adelante explicaremos- en su divina maternidad y en su virginidad.

El añadido del escapulario se debe a la visión de S. Simón Stock. Este santo al que los documentos sitúan en el siglo XIII, pero sin acertar a darnos una fecha exacta, pidió a la Virgen un privilegio para su Orden. Según el Catálogo de los Santos Carmelitas la Virgen le entrega el escapulario como prenda de salvación⁷. El escapulario es un "don" de la Patrona, que incluso llegará a celebrarse como fiesta: la fiesta de la Conmemoración Solemne del mes de julio. Pero, más tarde, se va unir esta visión a la del "privilegio sabatino" de Juan XXII contenida en la "bula sabatina" del año 1322. La Virgen promete al Papa ayuda contra los adversarios si éste ayuda a los carmelitas. Promete también que quién profese en la Orden se salvará eternamente, ella misma bajará al purgatorio el primer sábado después de su muerte para liberar de sus penas a quién lleve el hábito, que es en este caso, la capa blanca. El verdadero significado de esta bula parece ser el asegurar a los "mantelados", es decir, a los que llevan el *mantellum* o capa, símbolo del hábito, el gozar de los privilegios de la Orden. Con el tiempo ambas visiones se fundieron y el significado del escapulario encerrará también el del "privilegio sabatino". El escapulario, como hemos dicho, preserva del infierno y libra del purgatorio. La fiesta del hábito, que desde entonces se simboliza en el escapulario, se celebra el 16 de junio y asumió las dos visiones⁸.

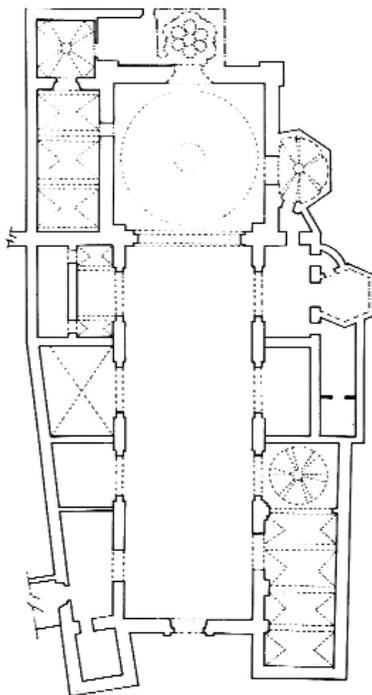
Pero esta representación mariana es tan sólo la última de un largo recorrido en la vida de la Virgen que comienza en la nave central, en los lienzos que se sitúan

⁵ *Ibidem.*, págs 157-158.

⁶ *Ibidem.*, págs. 159-160.

⁷ SAGGI, L.: "Simon Stock" en SAGGI, L. (coor.): Santos... *op. cit.*, págs. 451 y ss.

⁸ SAGGI, L.: "Santa María...", págs. 185 y 186.



2. Iglesia del Carmen, planta.

en la parte superior de las paredes de misma. Se trata de siete composiciones de amplias dimensiones con escenas relativas a la Virgen María.

2. LA NAVE CENTRAL: LA SERIE MARIANA.

Cada uno de los ocho lienzos que forman esta serie se encuentran dentro de un marco de estuco que se corona con frontón partido acabado en volutas, el cual acoge a un jarrón y dos pirámides terminas en bolas, también de estuco, en el centro y los extremos del mismo respectivamente. Estos marcos se sitúan a lo largo de la parte superior de las paredes de la nave central, cuatro en el lado de la Epístola y cuatro en el lado del Evangelio, formando dos parejas en cada lado separadas por un hueco que alberga la ventana. Falta el lienzo que ocuparía el quinto lugar, y por tanto, la serie que estudiamos sólo cuenta con siete cuadros. No conocemos ni el autor ni la fecha exacta en que se realizaron, pero creemos que se puede aproximar a la segunda mitad del siglo XVIII.

Los lienzos del lado de la Epístola representan, siguiendo el sentido contrario al de las agujas del reloj, es decir, de los pies a la cabecera de la Iglesia son: tras uno cuyo tema nos es desconocido, la “Natividad”, la “Purificación” y la “Presentación en el templo” de Nuestra Señora. El tema del primero de ellos, como hemos indicado, es difícil de identificar: una figura femenina vestida de carmelita con el hábito carmelitano: la túnica marrón y la capa blanca, que parece flotar en el aire -quizás la Virgen del Carmen-, entra en una estancia en la que están sentados a una mesa dos personajes, uno femenino y otro masculino. Por ser el primero de dicha serie, tal vez pudiera tratarse de la entrada de la Virgen del Carmen en las vidas de San Joaquín y de Santa Ana, pero esto es sólo una sugerencia, pues, la representación es bastante escueta en referencias. En el “Nacimiento” vemos que la escena se representa en una estancia en la que aparece, de frente al espectador, una figura femenina de cierta edad y vestida de blanco echada sobre una cama, parece ser Santa Ana; a su derecha de lado y mirándola, un personaje de más edad con barba blanca que identificamos como San Joaquín. A los pies de la cama dos muchachas jóvenes de perfil, la de la derecha sentada y la de la izquierda de pie, se disponen a secar a la Virgen recién nacida después de haberla lavado, bajo la atenta mirada de su madre que se incorpora para observar la escena. A la izquierda dos personajes cubiertos con capas, que sólo dejan ver parte de su rostro, contemplan todo lo que está ocurriendo. La escena de la “Purificación” nos muestra el momento en que los padres de la Virgen, fieles a las tradiciones hebreas entregan a su hija recién nacida al Sumo Sacerdote para que sea purificada. Éste, que se sitúa detrás del altar, es representado siguiendo la tradición con largas barbas y gorro de dos puntas. El toque religioso de este instante lo ponen los dos jóvenes que están a ambos lados del Sumo Sacerdote y que sostienen cada uno en sus manos un largo y fino cirio encendido, que bien pueden hacer alusión al Antiguo y al Nuevo Testamento, pues, ella actuará de mediadora entre los dos testamentos; y el que situado ante los padres de la Virgen se arrodilla al hacer la humilde ofrenda de dos pichones blancos portados sobre un cuenco de barro. En la “Presentación en el Templo” la composición siguiendo la perspectiva renacentista nos muestra en primer término a la Virgen niña y a Santa Ana. La primera, a la izquierda del espectador, es introducida de la mano en el templo, que aparece al fondo, por la segunda, a la derecha. Ambas figuras aparecen de perfil contrastando con la imagen de San Joaquín, que si bien da la cara al espectador, se sitúa en un segundo plano a la izquierda de María. Santa Ana conduce a su hija hacia el interior del templo donde se encuentran unos personajes que deben de ser las autoridades religiosas, mientras otras personas a su derecha contemplan la escena. Los ropajes de todos los personajes que aparecen en dichos lienzos pretenden ambientar la escena en la época en que se produjeron los acontecimientos. Destacan estos cuadros por sus complejas y bien resueltas composiciones, por sus grandes proporciones y por su colorido en el que predominan los tonos fríos.

Los lienzos del lado del Evangelio también destacan por su gran tamaño pero, se diferencian notablemente de los anteriores por contener cada uno de ellos una

única imagen, la de la Virgen del Carmen, y por su colorido bastante apagado predominando los tonos marrones. En los tres aparece María con el hábito carmelitano. En primer lugar, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, encontramos a “La Virgen del Carmen orante o contemplativa”, como “Inmaculada Concepción” y su “Ascensión” a los cielos. En los tres, María aparece vestida con el hábito carmelitano: la túnica marrón y la capa blanca. En el primero de ellos, que realmente es el segundo ya que falta el primero de este lado, encontramos centrado la escena a la Virgen mirando hacia arriba en actitud contemplativa sentada junto a una mesa en la que hay un libro abierto. La mirada de María se dirige hacia las cabezas de angelitos que aparecen en la parte superior de la representación, formando un mismo cielo dentro de la estancia. Los carmelitas debían de imitar a María en su unión con Dios por medio de la oración. Siguiendo el precepto de su regla “Permanezcan meditando día y noche en la ley del Señor” actuaban como la Virgen que “meditaba en su corazón todo lo que veía y oía relacionado con Jesús”. En oración se encontraba María en el momento de la Anunciación tan importante para ellos como veremos. El carmelita debe ser un contemplativo, debe meditar profundamente en su corazón la Palabra de Dios. Cuanto mayor sea su comunicación con Dios, mejor logrará escuchar su mensaje, cuyo testigo y apóstol será en la Iglesia. El ideal del Carmelo es el equilibrio entre la vida activa y la contemplativa, de las cuales María es modelo. En la siguiente representación tenemos a la Virgen del Carmen como la “Inmaculada Concepción”, en este caso su capa no es blanca sino roja por dentro y azul por fuera, que une sus manos en actitud orante y está coronada por pequeñas cabecitas de angelitos que se unen formando una circunferencia. Se la representa como suspendida en el cielo por un trío de querubines, de cabecita rosadas y alas blancas, que se colocan bajo sus pies a la vez que otro par sostiene su capa. El carmelita historiador de la Orden J. Poleinodoro dice que la fiesta de la Inmaculada fue instituida en el año 1306, y efectivamente la encontramos ya en 1312 en el *Ordinale* de Siberto de Beka. Además, nos consta que en la controversia sobre la Inmaculada Concepción la Orden siempre defendió el privilegio mariano. Incluso con las celebraciones de dichas fiestas en las iglesias carmelitas, en las cuales según Baconthorp participaba la Curia Romana, se contribuyó al asentamiento de esta doctrina. Este uso siguió en vigor hasta ya avanzado el siglo XV, ya que, las actas de los capítulos generales nos muestran como se imponían tasas a la Orden para la celebración de dicha fiesta⁹. En tercer lugar, en la “Asunción” de la Virgen a los cielos, vemos a María con las manos cruzadas delante del pecho y su mirada dirigida hacia arriba que asciende a los cielos sostenida por tres querubines que se colocan a sus pies. La escena parece representar el momento en que la Virgen ha llegado a los cielos, pues, está rodeada de angelitos que revolotean sobre el fondo azul que cubre la totalidad del lienzo.

Pero lo más sobresaliente es que tras este recorrido nos sorprenden dos enormes figuras, que casi podrían ser calificadas de monumentales, pintadas al fresco en

⁹ SAGGI, L.: *op. cit.*, pág. 175.

las enjutas del arco toral, una a cada lado. Son la Virgen y el arcángel San Gabriel, es decir, es la escena de una “Anunciación”, tema clave para los carmelitas. Romero Benítez¹⁰ afirma que se atribuye a Mohedano y apunta el parecido de la composición con la portada del convento de la Encarnación. Lo significativo que este tema es para la Orden queda atestiguado, por las numerosas iglesias carmelitanas que cuentan con representaciones de este momento y la gran cantidad de ellas dedicadas a dicho tema.

Antes de adentrarnos en el tema de la Anunciación es importante que hagamos una pequeña síntesis. Advertimos toda una historia en imágenes. María tiene una infancia como cualquier niña hebrea de su tiempo y cumple con las prescripciones religiosas propias de su cultura, por ello, tras su “nacimiento” es “purificada” y “presentada en el templo”. Pero María será escogida para ser la Madre de Dios aún siendo virgen y es reconocida por el arcángel en el momento de la “anunciación” como la *Kecharitomene*, la llena de gracia, estado que conservará en su madurez con el cultivo de la “oración”. Por ello, se la llegará a reconocer como “inmaculada”, es decir, la santificada en el seno de Santa Ana, antes de su nacimiento y como prueba de ello subirá “asunta” al cielo. Por todo ello los carmelitas la veneran como modelo de contemplación y de santidad. Esta santidad de la *Tota pulchra* que se nos revela en la Anunciación (imagen que encontramos en primer plano al entrar en el templo) es la que le permite ser Madre de Dios y “preservar del infierno y librar del purgatorio” como nos indica la Virgen colocada en el camarín, cuya iconografía nos recuerda la acción descendente de María hacia el carmelita Simón Stock, y por tanto, su protección para con la Orden.

Queda claro que de todo el conjunto se quieren resaltar dos temas, frente a los cuales el fiel se encuentra al entrar en la iglesia: la Anunciación y la Maternidad divina de María. La Anunciación es el primer instante de la Encarnación y, como afirma el padre Saggi¹¹, si reflexionamos sobre ello, el misterio de la maternidad divina puede tener mucho que ver con el compromiso espiritual de los carmelitas. Como aparece en el prólogo de la regla el ideal de los ermitaños que moraban cerca de la “fuente de Elías” en el Carmelo era “vivir en obsequio de Cristo”. En el contexto de aquel tiempo, el de las cruzadas, “obsequio” significaba “servicio” y por tanto se trataba de ayudar a Cristo a recuperar Tierra Santa, patrimonio suyo conquistado con su Sangre. Para los carmelitas Cristo era el *Dominum* y el “Señor” en sentido feudal. María el ser más cercano a él, y por ello, servirle a ella era como servirlo a él. Además, viviendo en “obsequio” de ella imitaban el *obsequium* de ella para con Dios. El *obsequium* feudal incluía los deberes del *consilium* y del *auxilium*; esto es, tratar con el que se ha prestado dicho *obsequium* los intereses comunes y prestar ayuda según las posibilidades de cada cual. María en la Anunciación trató con el arcángel “cómo” cumplir la voluntad de Dios y se ofreció a colaborar en el plan divino. Conocida es su respuesta *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*. Esto coincidía plenamente con el *propo-*

¹⁰ ROMERO BENITEZ, J.: *op. cit.*, pág 98.

¹¹ SAGGI, L.: *op. cit.*, pág. 160.



3. Retablo de San Elías.¹

situm de los carmelitas. Es más, la regla insistía en “meditar día y noche en la ley del Señor”, para el pensamiento medieval este Señor debería de ser Cristo, y esto era precisamente lo que estaba haciendo María en el momento de la Anunciación, orando. Ludovico Saggi corrobora su tesis citando al padre V. Hoppenbrowsers que señala que si la devoción mariana de muchos carmelitas medievales se encauzó hacia el misterio de la Anunciación sería, sin duda, porque de él admiraban la unión con Dios. Más tarde incluso místicos, como Miguel de San Agustín y su discípula María Petijt, resaltarían la mediación mariana en la unión con Dios¹².

Esto se acentúa también en el hecho de que las fiestas principales de esta Orden, además de la de la Conmemoración Solemne del mes de junio, son las de la Anunciación y la Inmaculada. Destacar, que en ambas se resalta la “virginidad” de María. En la producción literaria carmelitana del siglo XIV se intentan buscar todos los vínculos posibles entre los carmelitas y María. Esta reflexión resaltará principalmente la consonancia entre la virginidad de Elías, Eliseo y sus seguidores y la de María. El historiador de la Orden Chimineto será el primero en ponerlo de relieve. Comenzaba su *Speculum*, publicado en 1337, con las siguientes palabras: “Hijos de los santos sois mis hermanos..., marcados con el sello de la castidad y honrados con el título de la Virgen María”. Otro historiador carmelitano, Felipe Ribot, en su *De ins-*

¹² *Ibidem.*, pág. 165.

titutione primorum monachorum publicado en 1370 hace remontar este paralelismo a los carmelitas del tiempo de los apóstoles. Señala que estos carmelitas viendo que se habían cumplido las previsiones de Elías acerca de María, la eligieron por Patrona, porque habían conocido que solamente María era conforme a ellos en las primicias de la virginidad voluntaria. Lo que ella inició entre las mujeres, Elías lo había iniciado entre los hombres.

Esta conformidad entre Elías, sus seguidores y María llevó a los primeros carmelitas (ya en tiempo de los apóstoles) a llamarla “Hermana suya” y a sí mismos “Hermanos de la Bienaventurada Virgen María” Pero aún más curiosa es la interpretación que le da esta obra al término “Carmelo” como “ciencia de la circuncisión”, que es la adquirida por aquellos que se abstienen de todo pecado contra la castidad de mente y cuerpo, que han de guardar para Dios. En lo cual María es modelo y maestra. Es importante señalar como observa Hoppenbrouwers que la virginidad no era considerada por los carmelitas en su sentido de integridad corporal, sino como virtud que nos une a Dios, es decir, actitud mental con la que todos pueden imitar a la Virgen¹³. De cualquier manera, más que justificarlo históricamente, lo que nos interesa es señalar que en esta época la virginidad de María adquiere importancia para los autores, tanta, que a finales del siglo XV el vocablo “Virgen” se introducirá en el título oficial de la Orden.

Por todo esto es muy significativo que a ambos lados de la imagen de la Anunciación del arco toral se hayan colocado, uno frente al otro, los retratos de Elías y Eliseo. Dichos lienzos se sitúan en unos marcos similares a los de la serie mariana. En ellos, en los que predominan los tonos marrones, dichos profetas están representados en un paraje al aire libre, visten el hábito carmelitano y tienen la misma actitud que muestran en las esculturas del retablo central. Elías aparece como un personaje de cierta edad con el pelo y la barba canos, coronado con el aro de santidad. Mantiene el brazo derecho en alto y sostiene en la mano una espada, símbolo del poder espiritual. San Eliseo se representa de edad madura, calvo y con barba, siguiendo el relato bíblico de II Re 2, 18-24 en el que se dice que un grupo de pilluelos se rieron de su calvicie; y dirige su mirada hacia una jarra que vuelca con su mano derecha, haciendo alusión a II Re 3, 11 “Eliseo el que vertía agua en las manos de Elías”, mientras con la izquierda sujeta una hoz. En un principio, estos lienzos parecían alterar la serie mariana que hemos descrito, pero no es así. Lo que se quiere expresar es precisamente la relación entre la virginidad de María -que queda patente en el momento de la Anunciación- y la de los santos profetas Elías y Eliseo. Es más, esta identidad se acentúa en que dichos profetas al igual que María fueron escogidos por Dios para una misión a la cual ellos -como María- respondieron dedicándole por entero su vida, consagrándose a Dios.

Esta composición de imágenes resultante, tiene su precedente, aunque con variantes, en una figura de María que aparece en el *Vexillum Carmelitarum* publicado en 1499. Aquí se trata la iconografía de la Inmaculada como la “Mujer del

¹³ *Ibidem.*, págs. 172, 173 y 174.

Apocalipsis”, la predilecta de Dios, una humanidad nueva, una criatura nueva salida de las manos del creador como Eva. La Virgen no toca la tierra corrompida, no es la “santificada” sino la “preservada”. María joven y bella, coronada de estrellas, circundada de la luz del sol y con la media luna bajo sus pies, aplasta la cabeza de la serpiente indicando los méritos del Salvador al que lleva en brazos mientras dos ángeles la transportan al cielo. Los carmelitas de los siglos XIV y XV eligieron esta iconografía para representar a su Virgen, pero además, pronto añadieron junto a ella las figuras de Elías y Eliseo y escriben en un rótulo que sale de su mano “Soy madre y decoro del Carmelo”. Esta escena resultante es la del *Vexillum Carmelitarum* que hemos indicado, pero representaciones muy similares encontramos en el siglo XV en Londres, Bérgamo y Sicilia. Es más, se continuarán durante el siglo XVI y llegarán hasta nuestros días, aunque con modificaciones tan notables como vemos en nuestro caso. En la escena original se resaltaba la pureza integral y la maternidad divina, en nuestra iglesia al hacer referencia a la Anunciación también se hace alusión a los mismos temas aunque más indirectamente. Lo importante es que se unen las imágenes de los “jefes carmelitas” a la de María; ellos son los que conducen al ideal María que es la madre, la fuente de vida, y el ornamento del Carmelo¹⁴.

Como vemos, todo este repertorio iconográfico hace referencia a la “Pureza” de María. La capa blanca había ya simbolizado la pureza mariana en el *De Institutione...* de Ribot, en el *Viridarium* de J. Grossi, e incluso Baconthorp la llamará *pallium* de María y Armacano ya en el siglo XIV relacionó su blancura con la Inmaculada. Pero será sobre todo Santa Magdalena de Pazzi quien ejercerá mayor influjo sobre los carmelitas con la constante alusión en sus escritos a esta característica de la Virgen. Para ella “Pureza” lejos de significar solamente ausencia de pecado, significaba “la fuente de todo ser”. La verdadera pureza se encuentra en la unión de María con el Verbo en la divina maternidad, así el ser humano solamente en la conformación con Dios y en la participación en su ser divino puede llegar a gozar de esta pureza. Llega a afirmar que verdaderamente no sabe que es la pureza¹⁵. Por tanto, el culto a la Purísima será una característica esencial de los carmelitas. Dicho culto a la Purísima era continuación del culto a la Anunciación, ya que, como hemos visto, fue la pureza de María la que la unió con Dios.

Concluyendo, desde el siglo XIII los carmelitas han resaltado sus vínculos con María. A partir del siglo XIV ya comienzan a elaborar los argumentos de la relación que la Virginitad, la Inmaculada Concepción y la Maternidad divina tenían con la Orden. Por ello, pronto estos misterios serán celebrados en la misma. Incluso los sintetizan en la definición que dan de su titular como la “Patrona, la Madre Purísima de Cristo, Hijo de Dios”. La clave está en la “Pureza” -refiriéndonos con este término tanto a la virginitad como a la ausencia de pecado- la cual es esencial para la

¹⁴ *Ibidem.*, nota 41.

¹⁵ *Ibidem.*, págs. 178 y 179.

perfecta unión con Dios. María obtuvo la más perfecta unión con Dios, tanto física como moralmente, en la Anunciación, instante previo de la Encarnación. Por ello la Orden esta “dedicada”, es decir, “consagrada” a ella desde su fundación. Como María se encontraba en oración en el momento de la Anunciación, los carmelitas han de practicar la contemplación para llegar a una verdadera unión con Dios. Es más, deben de imitar en todo e intentar alcanzar la pureza de su titular. Por ello, María será la personificación del ideal carmelitano.

Una vez expuesta la primera línea temática, pasemos a la segunda, la que habíamos definido como “eliana”. Constatamos que queda bien claro que la Orden del Carmen se caracteriza por basarse en el hecho del lugar privilegiado que en la misma ocupa María. Pasando a la segunda línea vemos que la “tradición” del Carmelo, tiene como su fundador a Elías y tras él elabora una sucesión ininterrumpida de santos que empezando por Eliseo llega hasta nuestros días. Esto nos muestra el prestigio que desde un principio quisieron dar los carmelitas a su Orden. Es más, insistieron en dar a sus religiosos una fisonomía propia que los distinguiese de las demás órdenes religiosas. Y así, encontramos que los dos elementos identificativos de los carmelitas serán precisamente el ser “marianos” y el ser “elianos”. Esto les ayudará a resaltar el concepto de Orden con regla propia y título propio aprobados por la Santa Sede, que desde el siglo XIII se preocupan por destacar. Por otra parte, es cierto que la regla dada por San Alberto no hace referencia ni a María, ni a San Elías, fue J. Baconthorp en la primera mitad del siglo XIV quién por primera vez unió ambas devociones. Así lo muestra en su *Speculum de Institutione Ordinis* cap. I, “los frailes del Carmelo, que en tiempos de Elías y Eliseo veneraban también al que había de venir, fundaron además en el Carmelo su Orden de Santa María. Por consiguiente, para este título tuvieron su origen”. Esta defensa de sus orígenes ha sido una constante en la historia de la Orden. Destaca sobre todo en los siglos XIV y XV e incluso desembocará en el famoso litigio con Daniel Papenbroeck. En los momentos de crisis o inestabilidad el Carmelo echará mano de aquello de lo cual se siente más orgulloso y con lo que apoya su convicción sobre sus orígenes: sus santos.

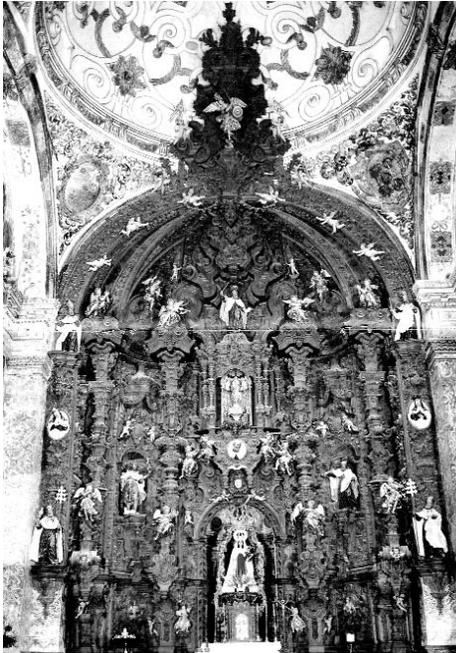
Poco importa que estos santos no hayan sido canonizados, sean prácticamente desconocidos e incluso que las biografías de muchos de ellos estén llenas de episodios legendarios. Es conocido como desde la Edad Media la historia sagrada estaba cargada de leyendas en las que se narraban la amistad de ciertos santos con los ángeles, como expulsaban demonios, sufrían en extremo o poseían increíbles virtudes. A partir del Concilio de Trento, con la Reforma protestante esta forma de historiar se depura y se hace más crítica, pero el historiador del arte debe de conocer tanto estas fantásticas narraciones, de las que existían recopilaciones que el artista conocía por tradición o por algún mentor eclesiástico, como la forma de representarlas los artistas, pues, muchas veces proceden de ellas los atributos o son la fuente para identificar una escena representada. En nuestro caso estos santos que encarnan el espíritu de la Orden, corroboran con su presencia, la cual nos remite a su vida y virtudes, la antigüedad y grandeza de la Orden. Por ello, es importante, seguir el recorrido en el tiempo de la misma.

Situándonos en la época y ambiente de cada uno de estos personajes, y deduciendo lo que supuso la presencia de cada uno de ellos en su tiempo para el Carmelo, llegaremos a comprender el verdadero significado de su presencia en esta iglesia.

Es necesario aclarar, que la denominación de "línea eliana" la dimos en cuanto nos ayudaba a sintetizar las dos directrices que definen la iconografía de la iglesia. En realidad, se trata de Elías y de sus sucesores: los santos del Carmelo. Así, esta segunda directriz comenzaría en el retablo central para extenderse a los laterales y tras invadir el púlpito pasaría a la nave central. Dada la gran extensión de la misma la podríamos dividir en dos partes: la eliana y la de los santos del Carmelo.

3. LÍNEA ELIANA: EL RETABLO CENTRAL.

La línea eliana propiamente dicha también comienza en el retablo central. La belleza de este retablo se debe a la magnífica articulación conseguida entre su base arquitectónica y su abigarrada decoración. Su ofuscamiento dota al conjunto de una gracia sin igual. La estructura arquitectónica, que cubre un espacio cóncavo se divide en altura en tres cuerpos sobre el banco que se coronan con un gran peinetón. En anchura tanto el banco como los dos primeros cuerpos se divide en tres ejes o calles. El tercer cuerpo tiene forma semicircular y lo ocupa un cascarón entre las pechinas de la bóveda. Enmarcan el conjunto dos anchos pilares laterales que se continúan en la parte superior en un arco carpanel, el cual circunda los lunetos del cascarón. Pero esta cerrada estructura la va a romper el peinetón que, elevándose hacia la linterna de la cúpula, se colocará en la cima de la misma. En cuanto a la decoración, tanto arquitectónica como escultórica del retablo, encontramos en el primer cuerpo en el centro de la calle del lado del Evangelio un rosetón con la figura tallada de medio cuerpo del Salvador con una bola del mundo en su mano izquierda, y con la derecha levantada e actitud de bendecir. En el centro del eje del lado de la Epístola otro con la figura de la Virgen también de medio cuerpo. En la calle central, bastante más ancha que las laterales, quizás el doble, se sitúa el camarín de la Virgen del Carmen que ocupa también parte de la calle central del segundo cuerpo, y sobre el mismo un rosetón con la figura tallada de medio cuerpo de San Elías calvo y con barbas. Rodea el círculo la inscripción: *Ordo Prophetarum* y bajo él cuelga del retablo una banda en la que está escrita: "Ipse es Elías". Las calles o ejes de este segundo cuerpo están separadas por recargados estípites. Cada uno de estos ejes cuenta con una decoración arquitectónica de quebradas cornisas que cubren cortinajes simulados y hornacinas que albergarán a una significativa imaginería. Las esculturas se extienden también a los pilares laterales, es más, en el centro de los mismos encontramos sendos óvalos con relieves de medio cuerpo esculpidos en madera de Santa Ángela de Bohemia, a la izquierda, y Santa Magdalena de Pazzi a la derecha. En el rizado peinetón, que con sus movidas formas aún le aporta más alegría al conjunto, también se colocará una dinámica talla. Actualmente se atribuye su traza y ejecución al maestro entallador antequerano Antonio Primo. Su parecido



4. Retablo mayor de la iglesia del Carmen, vista general.

con los retablos mayores de Las Carmelitas Descalzas de Lucena (1738) y con el de los Remedios de Estepa (1760), del mismo autor, parece confirmarlo. Al parecer se realizó en los años anteriores a 1747. Esta gran pieza es -según Jesús Romero- uno de los más interesantes ejemplos de retablística barroca andaluza del siglo XVIII¹⁶.

Antes de adentrarnos en el repertorio eliano es necesario destacar la presencia de una pequeña talla en este retablo. En el amplio segundo cuerpo, sobre el camarín de la Virgen del Carmen encontramos, formando parte de la misma estructura del retablo, encerrada en una especie de hornacina rodeada de pequeños estípites y profusa decoración (casi podría definirse como una diminuta capillita) la figura de una pequeña Virgen. Sobre ella se sitúa la imagen de San Elías. Quizás el repetir el tema mariano en el retablo se deba a la insistencia -como ya hemos apuntado- de hacer ver que el camarín es dentro del retablo un espacio auténticamente autónomo. Es decir, en recalcar que dicho retablo no es más que el marco del mismo. Esto nos parece querer indicar que aunque Elías se sitúe a un nivel central e incluso superior a María, no hay que olvidar que la Virgen es la que ocupa el primer plano, el lugar principal en la Orden.

¹⁶ ROMERO BENITEZ, J.: *op. cit.*, pág. 94.

Pero es en el despliegue de santos de la Orden que se dan cita en este segundo cuerpo del retablo dónde se va a empezar a desarrollar una verdadera apología del Carmelo, que luego se continuará por todo el templo. Todos estos personajes están vestidos con el hábito carmelitano, aunque cada uno aparece con los distintivos característicos de su jerarquía eclesiástica. En primer lugar tenemos a Elías, sobre la pequeña virgencita, con el pelo y la barba canos y con el halo o nimbo de santidad. Mantiene el brazo derecho en alto y sostiene con la mano una espada, símbolo del poder espiritual, el brazo izquierdo lo tiene bajado y en esta mano mantiene un libro abierto, lo cual lo identifica como defensor de las escrituras. Sobre él, dentro del peinetón que corona el retablo advertimos -difícilmente dada la gran altura a que se encuentra- la figura de San Miguel arcángel que aparece como guerrero con escudo y flecha, que pisa con el pie la cabeza del fálico de identificar por ser un reptil de lengua bífida. La escena destaca por su fuerza y movimiento. Junto a la misma, en los lunetos del cascarón, una a cada lado, las tallas de los arcángeles San Gabriel y San Rafael que mantienen los brazos en alto sosteniendo atributos guerreros. Ambos se apoyan sobre una rodilla en una peineta pequeña y les falta una pierna. Seguramente el escultor a sabiendas de que esta pierna no se vería desde ningún punto de vista optó por no hacerla. A cada lado de San Elías en las calles adyacentes y a un nivel inferior encontramos a San Eliseo y a San Juan Bautista, a derecha e izquierda del espectador respectivamente. Eliseo calvo haciendo referencia a II Re 2, 18-24, con grandes barbas y con halo de santidad sostiene con la mano derecha una jarra, haciendo alusión a II Re, 3, 11 "Eliseo el que vertía agua en las manos de Elías"¹⁷. San Juan Bautista, también con nimbo de santidad, fiel a la iconografía que lo identifica va vestido con pieles de camello, porta el bastón-cruz en la mano izquierda y a sus pies tiene un cordero. Estas tres figuras forman el grupo escultórico central. Es necesario aclarar que en todas las descripciones de los retablos que se hacen en este trabajo siempre vamos a indicar la posición de las imágenes con respecto al lugar que ocupen según la mirada de frente del espectador, como hemos hecho en este caso.

Más al exterior, en los pilares que enmarcan el retablo, reconocemos a ambos lados las figuras de dos obispos, arzobispos o patriarcas en la superior, y de dos papas en la inferior, como muestran las mitras y tiaras respectivas. Por llevar estos dos personajes superiores el "palio" de patriarca en oriente, correspondiente al de arzobispo en occidente (el "palio" es la capita que se coloca sobre la capa blanca carmelitana) los podemos identificar como tales. Podrían, por tanto, tratarse de San Cirilo de Alejandría a la izquierda y de San Alberto de Jerusalén a la derecha. La representación de ambos personajes es casi idéntica: de cierta edad y con barba, mantienen las dos manos levantadas a la altura del pecho y miran hacia su mano izquierda. La postura del de la izquierda parece indicarnos que podría haber llevado en su mano izquierda el atributo de la cruz patriarcal; la derecha la tiene extendida.

¹⁷ SPADAFORA, F.: "Eliseo, profeta, santo", en SAGGI, L. (Coord): *op. cit.*, págs. 293-296.

El ademán del de la derecha parece mirar a un posible libro que podría haber sostenido con su mano izquierda, mientras llevaría en la derecha la cruz patriarcal. Pero hay que recordar que esto es sólo una aproximación, ya que, al faltarles los atributos es difícil de conocer con certeza si verdaderamente son tales personajes. Por su rango eclesiástico cabría también la posibilidad de que fuesen San Pedro Tomás y San Andrés Corsino, ambos muy venerados en la Orden. En cuanto a los papas los dos dirigen su mirada hacia la cruz papal de tres brazos la cual portan, el de la izquierda con la izquierda, y el otro con la derecha. El primero sostiene con la otra mano un cáliz con tres sagradas formas sobre él formando un triángulo. Este atributo lo identifica como San Telesforo y hace alusión al hecho de que este papa instituyó el celebrar tres Misas de Navidad: la de media noche, cuando nació el Niño Jesús; al romper el alba, cuando fue adorado por los pastores, y la de la hora de Tercia, es decir, la llamada de la Conmemoración Solemne del día de Navidad, en señal de la luz que vino a traer al mundo. También significan respectivamente la generación eterna del Verbo en el entendimiento del Padre; su nacimiento temporal en Belén; y la conversión de los pecadores. El otro carece de atributos más explícitamente identificativos pero debe de ser San Dionisio, pues, la Orden sólo rinde culto a estos dos papas. En cada pilar entre Papa y obispo encontramos sendos óvalos con relieves esculpidos de medio cuerpo de dos santas: Santa Ángela de Bohemia y Santa Magdalena de Pazzi. La primera, a la izquierda, coronada, indicando su rango de princesa, pues era hija del rey de Bohemia Ladislao II, coge un tarro en su mano izquierda que podría ser de perfume; la segunda, a la derecha, con nimbo, parece haber sostenido en sus manos una cruz. Dicha cruz lo más probable es que aludiendo, dada la preocupación de la santa por la salvación de las almas, a la "Sangre preciosa de Jesús" derramada para redimir a toda la toda humanidad, que ella tanto amaba, como dice en sus escritos. Ambas santas están representadas exactamente igual que en el púlpito dónde están esculpidas con sus nombres correspondientes.

Pero lo que le aporta al retablo su singular alegría es el hecho de que por toda la extensión del mismo se sitúan, como si estuvieran revoloteando alrededor de él, figuras de angelitos pequeños y adolescentes. Éstos con sus diferentes actitudes y actividades: tocan instrumentos musicales, sostienen cartelas o guiraldas, unen sus manos en actitud orante o tocan palmas, dotan al conjunto de un dinamismo muy particular. Dinamismo al que contribuye el movimiento de las capas de los personajes. Es más, el color blanco de dichas capas, las carnaciones rosáceas de las figuras y los rostros delicados de cabellos rubios de la corte celestial, contribuyen a crear una luminosa policromía que contrasta muy favorablemente con el color de la arquitectura en madera del retablo que permanece sin dorar. Con todo lo dicho el didactismo del retablo central queda patente. Contribuye a ello la buena y jerarquizada distribución de las imágenes en el mismo. La lectura, pues, es la siguiente: el fundador de los carmelitas al igual que la titular de dicha Orden han logrado con su santidad vencer al mal, es decir, aplastar la cabeza al demonio. Esta santidad continuará tras él en sus más inmediatos sucesores.

Es más, la imitación de estos eremitas llegará a ser tan numerosa que formarán una gran Orden. A dicha Orden pertenecerán santas tan piadosas y santos tan virtuosos e inteligentes que incluso serán personas ilustres fuera de la misma, ocupando puestos principales en la jerarquía eclesiástica. Es más estos personajes al encontrarse rodeados de una corte celestial es como si se encontrasen en el cielo rodeando a la Virgen.

Pero profundicemos un poco más en lo que estos personajes significan para la Orden y lo que aquí nos quieren transmitir. Elías, cuya vida se nos narra en I Re 17 y en II Re 1, como su mismo nombre indica “Yahvé es Dios” será el defensor del monoteísmo de Yahvé. Su figura quedará unida a la de Moisés ya que si uno es el que pacta con Dios la Alianza, el otro es el que la conserva y cuida su pureza. Ambos aparecen en la Transfiguración de Jesús en el Monte Tabor, lo cual nos indica que la Nueva Alianza continúa y supera a la Antigua. San Justino y San Ireneo destacan su gran personalidad y lo ponen como modelo de perfección. Orígenes destaca el poder de su oración. Su gran intimidad con Dios se debe, según los Santos Padres, a su pureza de corazón. Es como María modelo de vida activa y contemplativa¹⁸. Eliseo “Dios es mi salvación”, cuyo ciclo se nos narra en II Re 2—13, heredará su espíritu y será su sucesor. Ambos realizaron un buen número de milagros y habitaron en el Monte Carmelo. Por vivir en este lugar se les ha considerado como los primeros eremitas, cuyas vidas se centraban en la oración y en la actividad profética. También San Juan Bautista, que según la Biblia vivía en el desierto, ha sido considerado desde siempre como sucesor de Elías¹⁹. Por lo tanto, estos tres profetas nos aparecen como prototipos de la vida religiosa en soledad. El mismo San Ambrosio dirá de ellos que “realizaron esta feliz huida del mundo hacia el desierto”²⁰.

Con todo, la imagen tradicional y más sobresaliente de Elías en la Biblia es la de precursor del Mesías. Esto se debe a que la profecía de Malaquías en 3, 1 y 23-24 siempre se entendió así. Esta creencia seguía vigente aún en tiempos de Jesús pues los Evangelios refieren que el pueblo le pregunta si Él es Elías como en Jn 1, 21; o si Elías vendrá antes del Mesías Mt 17, 10-13 y Mc 9, 11-13²¹. San Justino (Dial 49, 5) interpreta la respuesta de Jesús en estos dos pasajes en el sentido de que a Elías ya lo vimos en la figura de San Juan Bautista²². También en Lc 1, 17 se nos dice que la profecía de Malaquías se realizará en San Juan Bautista, Este es el precursor vaticinado que encarnará “el espíritu y la fuerza de Elías” el cual fue tan sólo figura suya²³. Para San Gregorio de Nisa la relación entre ambos es evi-

¹⁸ SPADAFORA, F.: *op. cit.*, págs 196-198.

¹⁹ STRAMARE, T.: “Eliseo” en SAGGI, L. (coord): *op. cit.*, págs 289-291.

²⁰ PETERS, C.: “Elías, profeta, santo” en SAGGI, L. (coord): *op. cit.*, págs. 199-207.

²¹ STRAMARE, T.: “Elías profeta, santo” en SAGGI, L. (Coord.): *op. cit.*, pág. 192.

²² BENOIT, P., BOISMARD, M. E. y MALILLOS, J. L.: *Sinopsis de los cuatro evangelios*. Bilbao, Ed. Desclée de Brouwer, 1987, pág. 155.

²³ STRAMARE, T.: *op. cit.*, pág. 192.

²⁴ SPADAFORA, F.: *op. cit.*, pág. 196.

dente²⁴. También a Eliseo, dada la semejanza entre los hechos acaecidos en su vida y los ocurridos en la vida de Jesús, se le consideró “prefigura” suya²⁵. En cuanto al Mesías, es anunciado en Jeremías 23, 5; Ez 34, 23 e Is 11, 1-10; 42, 1-9 como “el Siervo de Yahvé, David”²⁶. De ello podemos deducir la imagen de Jesús como “Siervo de Yahvé” o “Varón de Dolores” que aparece en el retablo del lado de la Epístola. A la izquierda los precursores Elías y Eliseo y a la derecha el Mesías.

Quizás, lo dicho aún sea insuficiente para aclarar el por qué de la relación de los carmelitas con el profeta Elías. Pues bien, dicha relación está en el origen mismo de la Orden. Según el primer documento que existió sobre ello, la regla dada por el patriarca de .Jerusalén, Alberto, a la que ya hemos hecho alusión, los religiosos del Monte Carmelo se encuentran reunidos “cerca de la fuente”. Según Jacobo de Vitry se trata de la llamada “fuente de Elías, dónde a imitación de Elías llevan una vida solitaria...”. Si bien la regla no habla de una inspiración eliana de la vida carmelitana, sí parece probable que la devoción a este santo se deba al hecho de que habitó en el Monte Carmelo. Los carmelitas se sentirían deudores de su espiritualidad y esto daría pie a la leyenda de una vida eremítica ininterrumpida desde Elías hasta el tiempo en que se instituyó la regla. La *Rubrica Prima* de las constituciones del Capitulo de Londres del año 1281 confirma esta idea: “Desde los tiempos de Elías y Eliseo que habitaron en el Carmelo siempre ha habido allí imitadores suyos, sus sucesores recibieron la regla de San Alberto, después de que éste los reuniera en un *collegium*, nosotros somos sus seguidores”²⁷. Adviértanse dos términos que serán muy significativos más adelante la “imitación” y la “sucesión” de Elías. De todo ello se desprenden el lugar principal de estas tres imágenes en el retablo.

3. LOS SANTOS DEL CARMELO.

En cuanto a los obispos, papas y santas forman un segundo grupo dentro del retablo de los cuales podemos aportar unos cuantos datos biográficos que nos ayudarán a comprender el conjunto. Pasando a los primeros tenemos a San Alberto que nace hacia la mitad del siglo XII en Castrum Gualteri, de la familia de los Avogadro o de los condes de Sabbioneta. En 1184 es nombrado obispo de Bobbio y al año siguiente se le traslada a Vercelli. Inocencio III, que le tenía en gran estima y alababa su sabiduría, prudencia y fortaleza, le encarga importantes misiones nacionales e internacionales, incluso tras ser nombrado patriarca de Jerusalén en el año 1205. Llega a Palestina en 1205 y al no poder instalarse en esta ciudad por estar ocupada por los sarracenos se instala en San Juan de Acre. Pero por lo que se le venera en la Orden del Carmen es por el hecho de que hacia el año 1208-1209 escribió la “norma de vida” o “regla” de los carmelitas, a la cual ya hemos hecho referencia. Esta ha de

²⁵ STRAMARE, T.: *op. cit.*, pág. 293.

²⁶ *Ibidem.*, pág. 192.

²⁷ SAGGI, L.: “Hagiografía carmelitana” en SAGGI, L.(Coord.): *op. cit.*, págs. 40-41.



5. *Virgen del Carmen, epicentro del programa iconográfico.*

ser considerada como un importante texto de la espiritualidad medieval. El texto que refleja su espíritu en las prescripciones disciplinares, codifica lo que era la tradición monástica del Carmelo. Insiste en el silencio interior y exterior, en el recogimiento y desprendimiento, que predisponen a la oración y en la meditación de la Palabra de Dios. Esta regla sigue siendo la ley básica de la formación y disciplina religiosa de los carmelitas, por ello, esta Orden venera a Alberto como a su legislador. Fue asesinado a puñaladas en 1214 en Acón, en una procesión por una persona a la que había justamente destituido de su cargo. Actualmente la fiesta de San Alberto se celebra el 17 de septiembre en las dos ramas de la Orden con el grado de "fiesta" Los atributos iconográficos de este santo son un crucifijo y un puñal, así lo representó Dosso Dossi en la Iglesia del Carmen de Módena. P. Lorenzetti lo pintó entregando la Regla a B (se cree que debe de referirse San Brocardo) en el Carmen de Siena²⁸. En cuanto a San Cirilo de Alejandría sabemos que en esta Orden, curiosamente, se le rinde culto por equivocación. El Carmelo veneró desde antiguo a un tal Cirilo de Constantinopla, pero, más adelante se le llegó a confundir con su homónimo Cirilo de Alejandría. Una vez aclarada la confusión la Orden decidió venerarlo también y fue incluido en la litur-

²⁸ STARING, A. (O. Carm.). y RUOCCO, R.: "Alberto, patriarca de Jerusalén, santo" en SAGGI, L. (coord.): *op. cit.*, págs. 215-218.

gia carmelitana como de la propia Orden *ordinis nostri*. La fama de este Cirilo, que nació en Alejandría y fue elevado a la sede patriarcal de dicha ciudad en el año 412, se debe a su actividad como defensor de la fe ortodoxa cristiana frente al patriarca constantinopolitano Nestorio. Éste negaba la unidad de persona en Cristo y la maternidad divina de María. Decía que María sólo era Madre de Jesús, no de Dios. Cirilo combatió la doctrina de Nestorio hasta que el Concilio de Éfeso (431) condenó a este último de herejía y lo depuso de su sede²⁹. Por ello, para los carmelitas fue fácil incluir en su santoral al patriarca de Alejandría ya que había sido el defensor de la verdadera imagen de su titular y patrona. Es más, según parece, Cirilo, que en un principio se caracterizó por su carácter impetuoso y casi inconsiderado, terminó siendo un santo. Incluso se afirma que se retiró al desierto dónde practicó una vida ascética. Esto lo acerca y asemeja aún más al espíritu carmelitano.

De los segundos conocemos que el papado de San Telesforo, el cual era de origen griego, duró 11 años, del 125 al 136. San Ireneo nos dice que murió mártir, degollado, en tiempos de Adriano³⁰. Antes de su elevación al solio pontificio se había afiliado al instituto de Elías, tomando el hábito y profesando en uno de los monasterios de Palestina. Al parecer los carmelitas lo introdujeron en su santoral por este hecho y además por destacarse en su pontificado por haber combatido algunas herejías entre las que destaca la de Valentín, que ponía en entre dicho algo tan importante para los carmelitanos era el hecho de que Jesús fuera verdaderamente hombre e hijo de María. Valentín enseñaba que Jesús nació de la Virgen pasando por ella *velut per canalem*, como pasa el agua por un canal, sin tomar su carne, revestido de una carne celeste, no humana como la nuestra³¹. San Dionisio, como el anterior, también era de nacionalidad griega y pasó del Carmelo Solio Pontificio. Su filiación a la Orden de los Carmelitas la confirma, según el libro del padre Besalduch al que seguimos³², el Breviario en la IV lección del día de su fiesta que afirma que profesó por algún tiempo la vida anacorética o monástica; y de allí fue elevado al Sumo Pontificado. Además en el mismo Breviario, así como en el Misal y calendarios publicados con la aprobación de la Iglesia, aparece San Dionisio con el doble título de “Papa y Carmelita”. Además destaca este libro que la iconografía lo pinta y esculpe desde los más remotos tiempos con el hábito carmelita. Es más, nos dice que así consta por unas pinturas en tabla antiquísimas que se conservaban en Bruselas, Verona, París, Venecia y Roma según escribe un biógrafo del santo, Pedro Lucio y señala Alegre de Casanate que hace referencia a unas planchas de cobre, muy antiguas, que poseían los Carmelitas Descalzos de Salamanca. En su pontificado que duró del 250 al 268, sobresalió por su caridad, su papel en relación al bautismo de los herejes, y por haber reorganizado la Iglesia romana una vez restituidos a la Iglesia los bienes conquistados por Galiano³³, pero sobre

²⁹ AZNAR TELLO, S.: “San Cirilo de Alejandría” en *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, Ed. Rialp, S.A., 1971, págs. 667-669.

³⁰ CASTELLÓ, G.: *Historia de los Papas*, t. I, Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., 1970.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

todo destacó en su lucha contra las herejías de Sabelio y Pablo de Samosata, revelándose como un gran defensor de la Trinidad y de la Maternidad divina de María, debiéndole en buena parte los carmelitas el poder seguir venerando a su patrona como Madre de Dios. Frente al sabelianismo que defendía la unidad de persona y de naturaleza en Dios, y, asimismo, negaba la consubstancialidad del Hijo con el Padre, defendió la doctrina ortodoxa católica que afirma una única naturaleza y tres personas en Dios. Incluso reunió un concilio en Roma en el año 262 donde expuso esta doctrina de la Santísima Trinidad. También condenó la subordinación de Pablo de Samosata que afirmaba que el Hijo está subordinado al Padre y enseñaba que Cristo no era Dios y la Virgen no era verdadera Madre de Dios y era, por tanto, un antecedente del arrianismo, y el milenarismo. Contra esta herejía convocó otro Concilio en Antioquía en el año 266. Se mantiene el interrogante sobre su martirio.

En relación a las santas tenemos que Santa Magdalena de Pazzi, la santa italiana más ilustre de la Orden. Santa Ángela de Bohemia debió de ser uno de estos personajes legendarios en la Orden, pues, su biografía no aparece en las actuales recopilaciones de santos carmelitas que se tratan desde un punto de vista crítico y científico. Solamente conocemos que en una pintura de San Felice del Benaco de 1470 que tiene como figura central a San Alberto rodeado de 14 medallones, aparece la imagen de dicha santa en uno de ellos haciendo pareja con la beata Juana de Tolosa³⁴. Debió de ser, sin lugar a dudas, un personaje muy importante pues ocupa un lugar principal en esta iglesia como es el retablo central. Es más, hace pareja con Santa Magdalena de Pazzi, la cual hubiera sido la figura más importante de la Orden si no se hubiese visto relegada a un segundo plano por la arrolladora personalidad de Santa Teresa. En esta iglesia encontramos representada a Santa Magdalena por todas partes: en el retablo central, en el púlpito y en un lienzo de la nave central, incluso se le dedica una de las capillas laterales. De Santa Magdalena destaca su personalidad, una de las más singulares y de más sutil sensibilidad de los santos de la Orden, pero también sobresalen sus escritos y su labor en la reforma religiosa. Por ello, vamos a extendernos un poco más en su biografía. Nace en Florencia en 1566 y a los 12 años tiene su primer éxtasis. A los 16 años entra en el convento de Santa María de los Ángeles de su ciudad, padece una extraña enfermedad y desahuciada hace profesión de fe. Se recupera y desde entonces su vida es una sucesión de visiones, éxtasis y otros fenómenos místicos. En sus visiones siente que recibe la corona de espinas de Jesús, le fueron impresos para siempre los estigmas invisibles en el alma, intercambio de su corazón con el de Jesús, participa de los dolores de la Pasión, San Agustín le escribe en el alma las palabra, *Verbum caro factum est*. Su vida fue un tormento dados los sufrimientos tanto físicos como morales que padeció. El prior del convento le pidió que relatar sus visiones al volver en sí pero ella no recordaba casi nada. Así, que pidió a las monjas del convento que escribieran cuanto vieses, y estas narraciones ocupan cinco

³³ "San Dionisio" en *Gran Enciclopedia Larousse*, t. 3, Ed. Planeta; CASTELLÓ, G.: *op. cit.*

³⁴ SAGGI, L.: "Hagiografía..." *op. cit.*, pág 139, nota 269.

libros que se conservan en el archivo del monasterio de Santa Maria de los Ángeles de Florencia. En ellos se relata que estando en éxtasis hacía otras labores como cocinar, barrer, etc., aunque se comportaba como si estuviera muy lejos.

En la capilla lateral dedicada a esta santa hay varios cuadritos que representan estos momentos. En uno se la ve como mientras fregaba sufre uno de estos arrebatos, en otro se representan las múltiples visiones que al parecer tuvo, etc. Sus visiones eran de tipo intelectual ya que se dice que “veía a la Virgen con los ojos de la mente”. En estos escritos se advierte la influencia en esta santa de las Sagradas Escrituras, los “Soliloquios” de San Agustín, los escritos de Santa Catalina de Siena, las meditaciones sobre la Pasión de Jesús del jesuita Loarte y la teología tomista. Por ello, son portadores de una doctrina espiritual compleja, profunda e interesante. Se centra esta doctrina en el “Amor”. Dios es amor y la creación se debe al exceso de amor de Dios. Pero este amor aún se refleja con más intensidad en la segunda creación mediante la “Sangre” de Cristo. La vuelta del hombre a Dios se concibe como una lucha entre el amor propio y el amor divino. Esta unión rota por el orgullo y la soberbia sólo la puede restablecer la humildad. Por medio de las virtudes cardinales el alma camina hacia Dios y se une a Él por las virtudes teologales. El amor marca este proceso. Señala la Eucaristía como sacramento del amor con Dios y el prójimo. La unión del alma con Dios exige la purificación hasta el aniquilamiento. El alma transformada no pasará por el purgatorio y tendrá una muerte de amor. La vida espiritual es para ella un círculo animado por el amor. Sus escritos ejercerán mucha influencia en la espiritualidad de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en Italia, y especialmente en San Alfonso María de Liguori. Hay una aparente renuncia a la acción en la santa de Pazzi, pero esto lejos de asemejarse a las doctrinas quietistas del siglo XVII, significa un abandono total a la voluntad de Dios dejando que sea Él el que actúe. En tercer lugar Santa Magdalena será muy sensible a los problemas de la Contrarreforma. Tras la revuelta protestante en muchas zonas de Italia se pide una reforma religiosa. Promoverá las reformas tanto en lo referente a su expansión como a una reforma interior de la misma. Tras numerosos milagros obtenidos por su intercesión Clemente IX la proclama santa en 1669. La liturgia lo honra el 25 de mayo como “memoria libre” para la iglesia universal, “memoria obligatoria” para los carmelitas descalzos y “fiesta” para los calzados³⁵. Con todo, conviene recordar que la figura que estudiamos podría ser la beata Juana de Tolosa, la cual tiene también como atributo una cruz.

Vemos, de esta manera, que se han colocado en el retablo central junto a los tres personajes principales de la Orden: San Elías, San Eliseo y San Juan Bautista, a San Alberto, el legislador de la misma y, por tanto, el que hizo posible que esta existiera como tal. Y a otros personajes importantes por sus cargos eclesiásticos y por defender la imagen de María como verdadera Madre de Dios. Ello muestra como los carmelitas siempre han querido resaltar la imagen de su Orden.

³⁵ ANCILLI, E. (O.C.D.): “María Magdalena de Pazzi, santa” en SAGGI, L. (coord.): *op. cit.*, págs. 393-418.

Pasando a la atribución de la autoría de dicha imaginería seguimos a Romero Benítez³⁶ para quién todas las esculturas del retablo es decir las imágenes de San Elías, San Eliseo, San Juan Bautista, los papas y obispos, son obra del escultor José de Medina. Señala la posibilidad de que sea él también el autor de los óvalos de las santas y de la Virgen y el Salvador situados en el banco del retablo, pues se asemejan a otras obras suyas del retablo lucentino que se ha mencionado. Los arcángeles - muy parecidos a los del retablo de los Remedios de Estepa- se sabe con certeza que son de Diego Márquez, pues, en la restauración a que fueron sometidas todas las esculturas de este retablo en 1990, promovida por la Junta de Andalucía a través de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura y llevado a cabo por empresa "Arte y Ciencia", que consistió en, una vez desmontadas las piezas del retablo, fijar su policromía y someterlas a su desinsectación ; se pudo comprobar como la figura de uno de los arcángeles estaba firmada y fechada en su vacío posterior , a lápiz sobre madera y a tinta sobre un pequeño papel pegado con cola "Diego Márquez me fecit. Año 1755". Obras de esta magnitud, necesitarían numerosos colaboradores, y éste autor, al que se le atribuyen otras obras de importancia de esta iglesia, también trabajó con Medina en la realización de tan numerosa imaginería.

Pero el retablo central se encuentra acompañado por otros dos retablos laterales. Los tres colaboran entre sí para crear el espacio casi irreal de esta capilla mayor. El del lado del Evangelio esta dedicado a San Elías y el de la Epístola a un Ecce Homo o Cristo de las Penas. Al parecer fueron de realización más tardía especialmente el de la Epístola ya que su estilo es plenamente tardobarroco. Sin embargo, los dos llegaron a dorarse. Ambos se estructuran en tres niveles y tienen el cuerpo central dividido en tres calles separadas por estípites, asemejándose en esto, si bien a menor escala, a la estructura del retablo central.

³⁶ ROMERO BENITEZ, J.: *op. cit.*, pág. 96.

La Magdalena Penitente de Mateo Cerezo, perteneciente a la colección de Aureliano de Beruete, localizada de nuevo en una colección madrileña

Susana Fernández de Miguel
Investigadora vinculada a la Universidad de Málaga

RESUMEN

La localización, en la "Colección Granados" de Madrid, de un cuadro representando una "Magdalena Penitente" de la mano del pintor Mateo Cerezo, y su identificación como una obra perteneciente al coleccionista español Don Aureliano de Beruete, sirve de punto de partida, para el estudio de la representación iconográfica de la santa, su tratamiento y versiones en la obra del pintor, las réplicas, sus diferencias estilísticas y técnicas, datación y las vicisitudes atravesadas por la pintura.

PALABRAS CLAVE: Iconografía mariana/ Pintura s. XVII/Coleccionismo/ Tratadística/ Madrid.

"Mary Magdalene as a Penitent" by Mateo Cerezo belonging to Aureliano of Beruete's Collection, located again into a Madrilenian Collection.

ABSTRACT

The location in the madrilenian "Granados Collection" of a picture representing a "Penitent Magdalen" of the painter Mateo Cerezo and its identification as the work belonged to the spanish collector Mr. Aureliano de Beruete, is used as point of item, for the study of the iconographic representation of the saint, her treatment and versions in the work of the painter, the replies, its stylistic and technical differences, dating and, finally, the vicissitudes suffered by the painting.

KEY WORDS: Virgin's Iconography/ Painting XVII th/ Art Collection/ Treatise books/ Madrid.

No hace mucho tiempo, tuve la oportunidad de acceder a una de las actuales colecciones madrileñas de arte antiguo, la de Don Miguel Granados, buen conocedor y probado amante de la pintura, principalmente del siglo XVII español.

Entre las obras que integraban la colección, se encontraba una "Magdalena Penitente". El estudio de sus características y técnica pictórica nos llevó a concluir que estábamos ante una de las buenas obras de Mateo Cerezo [1], que además presentaba la curiosidad de dos viejas etiquetas pegadas al dorso, en su bastidor.

La primera de ellas, blanca y sin borde, no muy antigua, perfectamente conservada y legible decía "The Penitent Magdalen (Cerezo) Owner: Don Aureliano de

* FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana: "La Magdalena Penitente de Mateo Cerezo, perteneciente a la colección de Aureliano de Beruete, localizada de nuevo en una colección madrileña", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 159-171.



1. *Magdalena Penitente*, Colección Granados, Madrid.

Beruete y Moret Cat. Nº 169 [2]. La segunda contenía otra numeración: “961” [3].

De los datos proporcionados por las etiquetas, se deduce que la pintura no era otra que la “Magdalena Penitente”, que había pertenecido al pintor y coleccionista español, Don Aureliano de Beruete y Moret, incluida en su inventario de pinturas, en el ínterin, subastada en Inglaterra y que, azares del destino, la habían retornado a España, país donde vio la luz de la mano de su autor.

Esta es, pues, la historia de una loable recuperación y el pretexto para sumergirnos en el estudio de la iconografía de la santa, la personalidad y obra de Mateo Cerezo, las versiones del tema elegidas por este artista en el contexto de su obra, sus réplicas y la datación de las mismas.

A lo largo del siglo XVII, la doctrina de la Iglesia, frente a las líneas de la Reforma protestante, entendía que las imágenes religiosas eran santas por dos títulos, uno porque estaban consagradas a Dios y otro porque le representaban a Él o a su Corte. A este último grupo pertenecían las imágenes de los Santos, a los que consideraban como “los criados a su casa y grandes de su Corte”, como afirmaba el Padre jesuita Martín de Roa, en los escritos doctrinales que publicó en Sevilla¹, dirigidos a la difusión y enseñanza de la doctrina católica en materia iconológica.

Estos conceptos eran el reflejo de la doctrina impuesta por el Concilio de

¹ ROA, M. de: *Antigüedad Veneración i Fruto de las Sagradas Imágenes i Reliquias*. Sevilla 1623, pág. 86.



2 y 3. Etiqueta núm. 1, inserta en el bastidor de la pintura.

Trento, en su Sesión XXV, que enseñaba que, si había que dar honra y veneración a las imágenes, no era porque se entendiera que en ellas había alguna excelencia digna de honra, sino porque la tenían las personas a las que representaban² y porque, a través de ellas, los fieles se dirigían al mismo Dios.

Los principios de representación de los santos quedaron fijados el 3 de Diciembre de 1563 en el Decreto "*De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*"³. A partir de ese momento se sucedieron los tratados teóricos que facilitaron a los artistas la definición de la iconografía religiosa, concretando los criterios a los que debía obedecer la correcta aplicación de las enseñanzas eclesiásticas.

La representación de María Magdalena no fue una excepción, facilitándose desde la misma Iglesia y los tratadistas las consignas concretas en cuanto a la forma en que ésta debía ser representada.

Vicente Carducho en su obra *Diálogos de la Pintura*⁴ planteó el tema del "decoro", tanto en su dimensión de representación adecuada o conveniente de algo, preocupación típicamente renacentista, como en su dimensión moralizante y religiosa y se refiere también al obligado repudio a las representaciones de santidad excesivas en elementos mundanos o cotidianos. Así, aludiendo al pasaje de la visita de Jesús a las hermanas de Lázaro, considera no ajustado al "decoro" la representación de los personajes rodeados con profusión de todo tipo de aves, frutas y viandas en general, que califica como más propias de una escena de cocina o de la representación del vicio de la "gula", pero no de escenas de devoción⁵.

² *Ibidem.*, págs. 87 -87 vto. "... son cosas que tocan a Dios i a sus Santos y la onra que a la Imagen se hace, passa a la persona de quien es la imagen, i por ultimo termino al mismo Dios Autor de toda Santidad i excelencia".

³ Cfr. Conc. Tridentinum, *Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, 3- XII-1563: Denz - Schön, 1821.

⁴ CARDUCHO, V.: *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633.

Francisco Pacheco dedicó un capítulo completo de su tratado al estudio de las normas a seguir por los pintores en la representación de personajes religiosos y de los santos, que tituló “De advertencias importantes en algunas historias sagradas acerca de la verdad y acierto con que se deben pintar conforme a la Escritura Divina y Santos Doctores”⁶. En este capítulo aunque no llega a tratar de manera específica los principios a los que debía obedecer la representación de la Magdalena, sí insistió, sin embargo, en el principio general de que el pintor debía sujetarse a la doctrina de la Iglesia a la hora de pintar las historias sagradas.

Las normas aceptadas comúnmente por la Iglesia y sus tratadistas del barroco, imponían la representación de “María Magdalena”, con la cabellera suelta, caída sobre los hombros, y con lágrimas en el rostro, ya que con ellos había enjugado los pies de Jesús después de perfumarlos, recordando así su vida de pecado y posterior arrepentimiento. La imagen debía presentar siempre un aspecto austero, aunque se permitía cierta desnudez, siempre que no traspasara los límites del “decoro”. Para la mejor identificación de la representación, las imágenes se acompañaban de los atributos significativos de la personalidad del santo, reservándose a la Magdalena un concreto repertorio.

Dentro de los compartidos con otros santos nos encontramos con el nimbo o la aureola, que aunque era un antecedente del paganismo, por el arrepentimiento, se transformaba en signo de santidad y, dentro de los específicos, con el frasco de perfume.

A lo largo de los siglos XVI y XVII se le añaden otros nuevos símbolos, menos espirituales y más mundanos al objeto de embellecer el resultado pictórico, aunque éstos siempre debían estar presentados en forma negativa, de rechazo y de renuncia a la vida de pecado y, en general, al mundo. Estos nuevos símbolos suponían la representación de objetos cotidianos relacionados con el lujo, fundamentalmente las joyas, que, siguiendo los criterios impuestos, aparecían arrancadas y esparcidas por el suelo, teniendo como antecedente la “*Conversione*” en el repertorio de Caesare Ripae⁷.

También le eran inherentes los símbolos de la más grave devoción: “la calavera”, como símbolo de penitencia y rechazo a la vanidad mundana; “el crucifijo”, como símbolo del amor a Cristo, “el libro”, como símbolo de sabiduría, rechazo del pecado y abrazo del amor de Dios y “la naturaleza”, rodeando la santa, como símbolo de abandono de la vida terrenal.

⁵ *Ibidem.*, *Diálogo Séptimo: De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe.*

“... que también es justo se repare en otras Pinturas de devoción, pintadas con tanta profundidad, y desacato, que apenas se conoce: y vi los días pasados pintar a aquella santa visita de Christo a las hermanas de Lázaro, la devota Magdalena, y la solícita Marta, cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, capones, pavos, fruta, platos, y otros instrumentos de cocina, que más parecía hostería de la gula, que hospicio de santidad, y de cuidadosa fineza, y me espanto de la poca cordura del Pintor, que tal obra saca de su idea y manos.”

⁶ PACHECO, F.: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla (1649), Cáp. IX.: “Aunque parece que queda bastante encarecida, en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar la sagradas historias conforme fueren dictadas por el Espíritu Santo, y los Doctores santos las declaran, no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artifices menos inteligentes (porque los más capaces no sólo aman la libertad, pero sacuden, con impaciencia, el yugo de la razón.”

⁷ RIPAE, C.: *Iconologia*. Milán, 1602.

En cuanto a la actitud, los pintores siguieron generalmente el repertorio de la “Oración” de Caesare Ripae, representando generalmente a María Magdalena llevándose la mano derecha al pecho, a la altura del corazón, como símbolo de sinceridad y entrega espiritual, con el antebrazo apoyado en una roca o en un libro y la barbilla sobre la mano, en actitud de meditación o melancolía.

La abundancia de estos tratados de iconología varias veces reeditados y sus traducciones en todos los idiomas europeos, prueban que éstos formaban parte de la cultura general de los artistas, como también de la de su clientela. Los artistas españoles de la época también atesoraron abundantes conocimientos iconológicos, adquiridos a través de los numerosos grabados y libros de la materia que, desde mediados del siglo XVI, habían circulado en nuestro país, llegados del exterior, lo que les permitió un extenso repertorio representativo.

Las representaciones de la Magdalena abundaron en el siglo XVII como vía idónea para la representación del éxtasis espiritual y del arrepentimiento, plasmación que incitaba la superación del artista para, a través de la expresión del personaje, transmitir a su clientela ese estado de ánimo superior, de indudable dificultad y reservada su consecución únicamente a los virtuosos.

Uno de los temas pictóricos más recurrentes en Mateo Cerezo fue, precisamente, la representación de la “Magdalena”. El artista no se limitó a imitar otras versiones anteriores o coetáneas, sino que creó unas propias y específicas, que tuvieron tanta aceptación dentro de su producción, que de ellas realizó numerosas réplicas, de las que sólo algunas han llegado hasta nuestros días.

Hasta la monografía que, en 1986, le dedicaron los historiadores José Buendía e Ismael Gutiérrez Pastor⁸, sólo disponíamos de los antecedentes biográficos que del pintor había proporcionado Antonio Palomino⁹ y las adiciones posteriores realizadas por el historiador Elías Tormo¹⁰, que, aunque fueron el anuncio de una monografía, ésta nunca llegó a ver la luz.

Después de la citada monografía, el profesor Alfonso Pérez Sánchez efectuó una serie de “matizaciones” a la misma¹¹, a las seguidamente nos referiremos y, por último, distintos autores dedicaron al pintor algunas referencias documentales aisladas.

Antonio Palomino, en su obra, principia la biografía del pintor con su nombre como encabezamiento: “MATHEO CERESO, pintor”. Le afirma natural de Burgos, siendo su padre del mismo nombre, que viaja a Madrid cuando apenas tenía 15 años, entrando en la escuela de Don Juan Carreño, donde continúa sus estudios de pintura, frecuentando las academias, el pintar al natural y la copia de los originales de palacio.

También que, cuando “andaba más de 20 años”, ya siendo pintor acreditado

⁸ BUENDÍA, J. R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Vida y Obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986.

⁹ PALOMINO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Vida, 145. Madrid, 1724,.

¹⁰ TORMO, E.: “Mateo Cerezo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº VIII, mayo/agosto, 1927, pág. 113.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente”, en *Archivo Español de Arte*, nº 60: 239, jul/sep, 1987, pág. 281.

por sus concepciones y otros “Assumptos Devotos para personas particulares”, comenzó su labor pictórica en la corte, ejecutando encargos con destino a las distintas iglesias de Madrid.

La ejecución de las “Magdalenas” obedeció también a la demanda de comitentes particulares, ya que en los inventarios de muchas de las colecciones particulares del siglo XVII se recogen diversas pinturas del artista que representan a la santa penitente.

Buendía y Gutiérrez Pastor amplía su biografía, afirmando durante la estancia del pintor en la Corte, una inicial ausencia de vinculación formativa con ninguno de los talleres establecidos, y su posterior colaboración con Herrera el Mozo en la decoración de la cúpula de la Iglesia de Atocha.

Elías Tormo calificó a Mateo Cerezo como “exquisito pintor y un artista malgrado”¹². Consideramos acertadas ambas calificaciones y las mantenemos.

Fue un artista malgrado porque, como otros artistas de la época, falleció a una edad temprana, cuando apenas comenzaba a plasmar sus logros dentro de la pintura y a celebrarse el reconocimiento de su arte. Fue exquisito por la soltura en la pinclada, la composición y el colorido de su obra.

En todo caso destacamos, como evolución en su pintura, la suavidad y elegancia en los modelos, que luego abandona para tornarlos más graves, severos y dramáticos, y las tonalidades matizadas, conseguidas en sus primeras obras madrileñas, que luego endurece, acentuando el contraste y utilizando colores más puros.

Mateo Cerezo como pintor del tema de la Magdalena, fue creador de dos prototipos específicos y personales destinados a satisfacer los gustos de la época, según las diferentes pretensiones y exigencias de los comitentes.

Estos prototipos nos presentan, por un lado a una Magdalena penitente mórbida, exuberante, semidesnuda, de cabellos claros y una representación dulcemente colorista, con predominio de los tonos blancos y azules, dirigida, fundamentalmente, a los amantes de la belleza en la pintura, aunque sin descuidar la referencia religiosa que socialmente se imponía.

El segundo de los prototipos nos presenta a la Magdalena en una actitud de más grave penitencia, tanto en su expresión, como en el gesto, monocroma y tenebrista, con una carga dramática superior, a fin de exacerbar el sentimiento de culpa y contrición de los fieles cristianos, dirigida a los comitentes más severos en los que primaba el sentimiento religioso.

Mateo Cerezo, educado a la luz de los austeros tiempos religiosos de la Contrarreforma, utilizó frecuentemente este tema para sus obras, en las dos versiones mencionadas, con numerosas réplicas de ambas, dada la popularidad alcanzada por la santa a lo largo de estos años.

Elías Tormo recoge la opinión de Theophile Thoré, al que considera uno de los mejores conocedores de la buena pintura a mediados del siglo XIX, que alude a este diferente tratamiento en la representación iconográfica de la Magdalena por

¹² TORMO: *op. cit.*, nota 10, pág. 113.



4. *Magdalena Penitente*, Rijksmuseum, Amsterdam.

parte de Mateo Cerezo, con el siguiente lamento: “quedaron en España la mayor parte de los cuadros grandes representando la Concepción y la Asunción, pero las rubias Magdalenas han podido ocupar su sitio en las colecciones extranjeras”¹³.

LA MAGDALENA PENITENTE : OBRAS CONOCIDAS Y DOCUMENTADAS.

Antonio Palomino, no cita entre las obras descritas en la biografía del pintor ninguna representación de la Magdalena.

Ceán Bermúdez¹⁴ cita de su autoría las siguientes:

- “Santa María Magdalena”, en la Capilla de Santa Teresa del Convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid, de la que Elías Tormo afirmaría después estar en ignorado paradero.

- “Magdalena”, de la Catedral de Badajoz, de cuerpo entero, en su altar, que no se conserva.

Elías Tormo hace suya la lista de obras que facilitó el historiador y crítico de arte Joseph Théophile Thoré (seudónimo de W. Bürger)¹⁵. De ellas recogemos las siguientes que hacen referencias al tema que nos ocupa:

¹³ *Ibidem.*, 11, pág. 262.

¹⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, 1800, págs. 311-314.

¹⁵ TORMO: *op. cit.*, 11, pág. 261. “Con estas reservas, supla la letra íntegra de Thoré por la mía, sobre todo por la circunstancia de que él escribió, no solo conociendo los Cerezos notables de los Museos de los paí-



5. *Magdalena Penitente*, Colección Gamazo.

- “Magdalena penitente”, de la Galería del Conde Czernin, en Viena, fechada en 1668 (1664).

- “Magdalena penitente”, entonces del Museo de Berlín y hoy fuera del mismo, réplica de la anterior, en su tratamiento, aunque no en las proporciones.

- “Magdalena penitente”, del Museo de La Haya. Núm. 206 del catálogo, a la que califica como casi análoga a la de Czernin, y que la considera como “mejor” que aquélla. De manera personal cita las siguientes:

- “Dos Magdalenas” que tiene el Marqués de Salamanca, en su finca de Vista Alegre, cerca de Madrid.

- “Magdalena”, del Museo del Ermitage en San Petersburgo, procedente de la venta del Conde de Gessler, cónsul ruso en Cádiz

Buendía-Gutiérrez Pastor incluyen, dentro del género que nos ocupa, como de la autoría de Mateo Cerezo las siguientes¹⁶, que tratamos según la cronología que se propone:

1.- *Magdalena penitente*. Rijksmuseum Ámsterdam¹⁷ [4].

Núm. 29 del Catálogo Buendía-Gutiérrez Pastor.

ó/l. 1,03 x 0,83 cm. Firmado y fechado: “Matheo Zereço fec.an.de/1661”.

ses germánicos: La Haya, Cásel, Budapest (antes Esteráis, de Viena), Czernin (de Viena), Berlín (antes Suermond, en Aquisgrán), sino porque conoció también, y ahora nosotros, los lienzos de las Colecciones Louis Philippe I, Standish, Soult, Aguado (Marqués de las Marismas, París) y José Madrazo, galerías hoy dispersadas”.

Este cuadro fue adquirido en 1823 por el rey Guillermo I a Mme. Madeleine Dubourg, en París, y depositado después en el Mauritshuis de La Haya, donde permaneció hasta 1948 en que fue trasladado al Rijksmuseum de Ámsterdam. La pintura, perteneciendo ya a las colecciones holandesas, fue grabada en el siglo XIX por Lange en el *Recueil, Steengracht*, núm. 96, y en litografiado invertido por J. J. Hesker en 1872.

Está fechada en el mismo año que los "Desposorios" de la Catedral de Palencia y es una de las obras más conocidas de Mateo Cerezo y de las más cuidadas en su producción, por lo que ha sido siempre justamente alabada y citada por los autores como muestra álgida en la calidad de su pintura. Pertenece a sus primeros años madrileños, en los que, ya apartado de los modelos de Pereda, adopta el efecto esfumado, en una pintura caracterizada por la suavidad en el gesto del personaje y en los colores.

La pincelada es corta y su trazado esmerado, ayudada por la finura en la textura de los pigmentos. Su técnica es más ligera y transparente que en las obras siguientes. El dibujo, resultado de la pincelada y la técnica, se muestra esmerado y detallista. En los colores priman los azules, claros y fríos, y los dorados. El tratamiento y tonalidad de las encarnaduras es excelente, consiguiendo una textura casi táctil que acentúa la sensualidad de la representación.

Destacan, también, los tonos nacarados y brillantes de la camisa, que denotan la riqueza del ropaje y que contrasta con las franjas del tejido perfilados por el artista con profusos y voluminosos pliegues. Presenta a la santa en figura de medio cuerpo, semidesnuda, permitiendo la contemplación, a través de su camisa abierta, de los hombros y parte del pecho, que deja al descubierto. Su mirada, suplicante, aunque sin dramatismo, se abandona a la contemplación, concentrada en la visión del crucifijo, que se sitúa, de frente, junto a ella.

Por último, el paisaje aparece menos contrastado y más etéreo, que en otras réplicas de la santa.

La obra integra la representación de un abandono espiritual confiado y esperanzado, habiendo obtenido el artista una dulce y pacífica visión del éxtasis religioso. El repertorio colorista que el artista desarrolla, le permite obtener una mayor dulcificación de esta escena religiosa, a lo que contribuye también la naturaleza donde sitúa la acción. Mateo Cerezo utiliza para esta versión los atributos más usuales de la santa: la calavera, el libro y la naturaleza, además del cilicio y las raíces.

Si bien, no es una de sus obras más personales, en cuanto al lenguaje pictórico, por seguir otras tendencias técnicas preexistentes, sí podemos decir que es una bella representación de la santa, por la falta de dramatismo en su tratamiento.

Abunda también en esta opinión el historiador W. Bürger de la que afirmó que

¹⁶ BUENDÍA, J. R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *op. cit.*, nº 9, págs. 129-131.

¹⁷ RIJKSMUSEUM, *National Museum for Art and History*. Ámsterdam, 2006. [publicación en línea] disponible desde Internet en: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-C-1347&lang=en> (con acceso el 29-12-2006).



6. *Magdalena Penitente*, Colección Czernin. Viena.

era “una de sus pinturas más bellas”¹⁸. Recogen esta obra Gaya Nuño¹⁹, estando ya en el Rijksmuseum, y Camón Aznar²⁰.

2.- *Magdalena penitente*. Colección Gamazo. Madrid [5].

Núm. 59 del Catálogo Buendía-Gutiérrez Pastor.

ó/l.

Buendía publicó esta obra en 1965, en la revista *Goya*²¹. Ya en la monografía del pintor, este autor alude a que, por la mayor densidad de los empastes, la pintura se corresponde, en su ejecución, con los años 1663-1665. Como diferencias, cita el envejecimiento del rostro, el acento en los sombreados, la ausencia de las franjas de seda en los ropajes de la santa y el mayor nerviosismo en el plegado de los paños.

La pintura, si bien es una réplica de la anterior, con algunas variantes, presenta más coincidencias estilísticas con la “Magdalena Penitente” de la Colección Beruete-Granados y está más cercana a ella en su datación, tanto por las características estilísticas de ambas obras, como por las técnicas.

Buendía-Gutiérrez Pastor sugieren la posibilidad de que esta obra se trate de la misma pintura que perteneció a la colección Beruete y que, desde allí habría pasado a la colección Gamazo²².

¹⁸ TORMO: *op. cit.*, 11, pág. 263.

¹⁹ GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España*. Madrid, 1958, pág. 134.

²⁰ CAMON AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XII*. “Summa Artis”, Vol. XXV. Madrid, 1977, pág. 475.

²¹ BUENDÍA, J. R.: “Mateo Cerezo en su tercer centenario (1626-1666)”, *Goya*, nº 71 (1965-1966), págs. 278-291.

Pérez Sánchez²³, con referencia a esta misma obra, afirma que de ser la misma pintura que la de la colección Beruete, como planteaban Buendía-Gutiérrez Pastor, hubiera debido conservar la etiqueta de Recuperación.

Del resultado de nuestro estudio podemos concluir que la afirmación de Pérez Sánchez carecía totalmente de base, ya que la reaparición de la pintura de la “Magdalena” de Beruete, ha aclarado que carecía de esta etiqueta, por lo que este detalle no permite refutar fundamente la afirmación de Buendía-Gutiérrez Pastor. De ser cierta la afirmación de que, en esta pintura, la camisa de la Magdalena no presenta franjas en el tejido, habría que afirmar que son dos obras diferentes. Por nuestra parte, después de un estudio de ambas obras, hemos observado otras diferencias, que también exponemos y que permiten afirmar que se trata de dos réplicas diferentes, aunque las más similares en cuanto a su composición y ejecución técnica.

3.- *Magdalena penitente*. Colección Czermín. Viena [6].

Núm. 60 del Catálogo Buendía-Gutiérrez Pastor, ó/l. 1,00 x 0,80 cm.

Firmado y fechado “Matheo Zereço ft./año/1664”.

Es una obra que se aleja algo más de las dos anteriores y supone, a nuestro entender, una réplica intermedia entre la de Beruete-Granados y la del Rijksmuseum, aunque menos acabada y cuidada que la primera. También pudiera tratarse que, una peor conservación de la pintura, haya barrido alguna de sus capas superiores, reduciendo la calidad, ahora apreciable. Las diferencias de esta réplica se sitúan en el escenario, que adquiere en ésta mayor amplitud, implicando un mayor alejamiento del crucifijo y de la mesa junto con los objetos sobre ella representados. Este alejamiento afecta también a la figura de la santa, su fisonomía, que es más similar a la del Rijksmuseum, por el contrario, mantiene el gesto, la simbología y el escenario natural de las demás réplicas.

4.- *Magdalena Penitente*. Colección Beruete, hoy Colección Granados.

Madrid, o/l 1,02 x 0,84 cm.

Es una réplica que difiere de la del Rijksmuseum, pero no desmerece en belleza y singularidad. En cuanto a tamaño coincide con los formatos de las otras representaciones.

22 BUENDÍA, J. R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *op. cit.*, 9, pag. 151. “Probablemente se trata de la misma pintura que perteneció a la colección Beruete, citada por Buendía (Foto Mas G-19.509), de donde pasaría a la del conde de Gamazo (Foto Archivo Moreno 17.091/B).”

23 PÉREZ SÁNCHEZ : *op. cit.*, 12, pág. 281.

“59.- Magdalena. Si, como parece esta Magdalena es la que perteneció a Beruete, debe conservar la etiqueta de Recuperación. Sus dimensiones eran 1,04x0,83. Resulta sorprendente –y testimonio de una cierta incoherencia entre las diversas partes del libro, sin duda realizadas por separado- , el hecho de que, al estudiar (núm. 24) el ejemplar del Museo de Ámsterdam, se diga que este lienzo Beruete-Gamazo, es copia “interpretada con mayor bravura que Cerezo” y luego, bajo este número 59, se la considere réplica autógrafa y se la feche entre 1663-65 ‘por mayor densidad de los empastes”.

Por las características pictóricas fechamos esta obra en un periodo posterior a la del Rijksmuseum y por lo tanto en 1665. A través de esta obra y en correspondencia con las anteriores, podemos apreciar la evolución estilística del pintor. Vemos cómo la pincelada se ha alargado, se ha hecho más vigorosa y más suelta. Ya no necesita una terminación más depurada para lograr el efecto deseado. La pintura se aboceta, los colores se oscurecen, se tornan menos fríos, más vivos e intensos y el dramatismo se acentúa. Contrasta más los colores, sobre todo los azules y los rojos, oscureciendo los dorados y acentuando el uso de los claroscuros. El tono de los labios aporta una nota de color, destacando el rostro de la santa. Los azules claros y tenues se han vuelto más vigorosos y los suaves dorados del cabello han dejado paso a los tonos castaños, sin apenas reflejos rubios. El tratamiento y tonalidad de las encarnaduras también ha variado, ya no se presentan con esa textura casi táctil y sensual, refleja más las de los ascetas penitentes, duras y secas, aunque no estén, en este caso, exentas de feminidad y belleza. Ha desaparecido el tornasolado, la jugosidad y el esfumado. La ligereza de la tela de la camisa que cubre a la santa también ha desaparecido, se ha hecho menos transparente y más gruesa. Ya no es seda, es más lienzo. Es menos mundana y más gravemente espiritual, sin embargo ha ganado en movimiento. Las franjas de la tela, aunque se distinguen perfectamente, han perdido importancia. La mirada también se dramatiza, ha desaparecido la contemplación confiada y esperanzada y se ha vuelto más suplicante.

El artista sigue representando a la santa en figura de medio cuerpo, dejando al descubierto la misma anatomía que en la primera de las réplicas citada. El empastado en la pincelada es más grueso en esta versión, con menos veladuras, más impresionista y de ejecución más rápida.

El repertorio colorista mantiene mayores similitudes con las obras realizadas en 1663, como el "San Juan Bautista" de Kassel o la "Impresión de las llagas de San Francisco de Asís" de Wisconsin. El paisaje que rodea a la santa mantiene la misma configuración, pero también se torna más oscuro y contrastado, todo para acentuar el dramatismo en la obra. La pintura progresa en un mayor abocetado de la representación y se aprecia como, a partir de ese momento, el artista abandona el prototipo carnoso y exuberante, para centrar su producción en la representación de la Magdalena penitente más teatral, ascética y dramática, en el periodo más próximo a su muerte.

Respecto de la misma réplica, la que nos ocupa mantiene pequeñas diferencias en la posición de la cabeza. La Magdalena de la Colección Granados presenta una superior y más acentuada inclinación lateral que la de la Colección Gamazo, en señal de mayor abandono espiritual y más intensidad en el sentimiento, con una mayor apertura de la mano que sitúa sobre el pecho, a la altura del corazón. También son apreciables pequeñas variaciones en el volumen del cabello, el cielo, la posición del crucifijo y las nubes

del fondo. En esta obra, al igual que en la Magdalena de la colección Gamazo, vemos materializada la evolución pictórica de Mateo Cerezo, que ha alcanzado su estilo más personal, caracterizando la madurez y plenitud de su pintura. Es una muy buena obra de Mateo Cerezo, que refleja los logros a los que llegó el artista y apunta los que hubiera podido alcanzar, si su pronta muerte, no hubiera truncado su carrera. Lo que es indudable es que este evento nos ha permitido constatar el número de réplicas existente de esta versión de la Magdalena, que se presentaba confusa en la bibliografía existente hasta ahora.

A la belleza intrínseca de la pintura se añade la curiosidad de sus avatares, mostrándonos cómo en un breve espacio de tiempo, la pintura viaja de España a Inglaterra, y regresa de nuevo a nuestro país, y, en el ínterin, acusa al menos el paso por tres diferentes propietarios y dos ventas públicas.

Es por ello que, cuando se produce la localización de una obra, como en este caso, sea necesario aprovechar la ocasión para completar su seguimiento y obtener una mejor documentación a efectos del aseguramiento futuro de un mejor conocimiento de nuestro patrimonio y riqueza artística y terminamos reiterando las palabras de Elías Tormo, que resumen perfectamente la importancia que Mateo Cerezo alcanzó en el mundo pictórico de su tiempo y de la repercusión de su obra en el panorama nacional :

“(...) fue tan excelente pintor como los más excelentes pintores de las escuelas españolas en los años primeros después de la muerte de Velázquez, acaso sin ceder la vez, sino por la prematura muerte, a ninguno de ellos...”.
 “fue un devoto de la delicadeza, del primor, de la hechicera sutileza de lo femenino”.

A esto, añadimos, que fue un artista excelente en su tiempo, celebrado después de su muerte y cuya obra ha traspasado su propia existencia.

Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pinturas murales (I)

Antonio Manuel Peña Méndez

Investigador vinculado a la Universidad de Málaga

RESUMEN

El siguiente artículo pretende analizar en dos entregas sucesivas, el significado místico con el que se edificó y adornó en el siglo XVIII la iglesia del convento de monjas carmelitas de Jesús, María y José de Vélez-Málaga. Atendiendo especialmente al programa iconográfico planteado por medio de las pinturas de sus muros, se plantea un discurso en torno al doble espíritu del Profeta San Elías, como ejemplo para la vida de las religiosas y la de los devotos combinando la experiencia activa y la contemplativa, desplegando en todo el templo un completo artificio barroco de integración de las distintas artes.

PALABRAS CLAVE: Iconografía Cristiana/ Arquitectura Religiosa/ Barroco/ Pintura mural.

Action and Contemplation. Carmelite Sermon about Prophet Elijah. Iconography of Discalced Carmelites Nuns' Church in Vélez-Málaga and their mural paintings (I).

ABSTRACT

This work divided in two parts, expect to analyze the mystic meaning with was built and decorate in the XVIII th. the Vélez-Málaga's convent-church carmelitas nuns of Jesus, Mary and Joseph. Attend especially to the iconographic program propose by means of mural paints, it propose a speech about the double spirit of St. Elias prophet, example of religious life and devout that combine the active and contemplative experience, deploy in the all temple a complete baroque artifice of different arts integration.

KEY WORDS: Christian Iconography/ Religious Architecture/ Baroque/ Mural Paint.

La iglesia de las Carmelitas de Vélez-Málaga es un templo dieciochesco que a pesar de los destrozos y pérdidas patrimoniales que se han sufrido en esta ciudad, aun conserva celosamente un recogido y recoleto conjunto artístico que dan idea de la riqueza y mentalidad de otros tiempos.

En las paredes del templo por medio de un buen grupo de pinturas, se nos enseña y envía a los ciudadanos del siglo XXI, igual que lo viene haciendo desde hace un par de centurias, un mensaje religioso como amplificado por el tornavoz del púlpito, desde el que un ascético y retórico fraile de capa blanca nos invitara a mirar

* PEÑA MÉNDEZ, Antonio Manuel: "Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pinturas murales", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 173-196.

hacia arriba y nos confundiera con el sonido de su sermón haciéndonos presente sobre nuestras cabezas unas ideas, unas imágenes, y una sensibilidad y sensación de lo sublime de la presencia de Dios que nosotros hoy apenas captamos en nuestra mentalidad y cultura de inicios del Tercer Milenio, pero que nuestros antepasados supieron leer de las paredes a la hora de meditar o rezar.

En el presente trabajo pretendemos releer el discurso que encierran las imágenes que cubren los techos de la iglesia de las Descalzas de esta localidad, usando los códigos mentales, los conceptos intelectuales, principios artísticos y religiosos inherentes a la sociedad en los que fueron concebidas, asumiendo la experiencia vital y la concepción del mundo de las gentes que las idearon y para las que se pintaron, para así recuperar y devolver a los veleños este conjunto de su herencia cultural, que hoy solo son unos santos cualquiera difuminados en las bóvedas de esta céntrica pero desconocida iglesia, porque al comprenderlas conscientes de su mensaje, seremos capaces de valorarlas y cuidarlas mejor.

El programa pictórico que estudiamos se distribuye por las paredes altas y bóvedas de la iglesia del convento de Jesús, María y José de monjas Carmelitas Descalzas que se encuentra en la Ciudad de Vélez-Málaga, siendo solo una parte mutilada de un conjunto mucho mayor que fue destruido en los inicios de la Guerra Civil, que en parte intentaremos completar gracias a las fotografías conservadas, en un esfuerzo por acercarnos lo más posible al significado completo del mensaje redactado en este templo. Este se levanta en la actual plaza de las Carmelitas de cuya congregación toma el nombre, en lo que hoy es el centro neurálgico de la localidad frente al edificio que alberga el ayuntamiento, rodeada de negocios y entidades administrativas y financieras de toda índole.

1. EL CONVENTO DE JESÚS, MARÍA Y JOSÉ Y EL TEMPLO CONVENTUAL.

La comunidad se funda el día 15 de Diciembre del año de 1699 con la llegada de las madres fundadoras provenientes de los conventos de las ciudades de Écija y Antequera, desde donde pasando por Málaga tras un largo y aparatoso viaje llegaron a la ciudad, instalándose en unas casas de la calle de las Monjas cercanas al Convento de las Madres Clarisas de Ntra. Señora de Gracia, alquiladas a Ignacio Villanueva¹. Este nuevo convento en Vélez fue posible por un lado gracias al patrimonio legado para la fundación por una noble dama ecijana, Teresa de Velasco que destinó una hacienda de su propiedad para la erección de un convento de madres carmelitas descalzas² y para el que también designó las monjas que habrían de constituir la comunidad inicial, aunque sin elegir la población de destino. Por otro lado, el segundo artífice de la realización de la fundación descalza veleña sería el

¹ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas Descalzas de "Jesús, María y José" de Vélez-Málaga*, Serie Monumentos de Vélez-Málaga, 2, Vélez-Málaga, 1994, pág. 18.

² SANTA TERESA, S.: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, Tomo IX, Burgos, 1943, págs. 216-223.

Padre Provincial fray Andrés de Santa Teresa quién debió presidir los largos y complejos trámites fundacionales y a buen seguro fue quien eligió Vélez-Málaga³.

La instalación de las carmelitas en este año era el resultado de un dilatado esfuerzo que ya se inició desde 1652 por medio de un cuantioso legado testamentario del beneficiado de la parroquial de San Juan Bautista el Licenciado Marcos de Bribiesca. Tras esto seguirían a lo largo del resto del siglo las gestiones y búsqueda de licencias de la Ciudad, la Orden, Obispado y de la Corona que dilatarían la creación del eremitorio tan necesitado y reclamado en la localidad⁴ hasta fines del siglo.

Instaladas las religiosas, muy pronto las casas alquiladas se ven insuficientes dada la crecida de la comunidad y se buscan otras que permitieran el establecimiento definitivo del convento, elevándose a escritura pública ante el escribano del número Juan de Torres el día 30 de Marzo de 1700, la compra-venta de las viviendas situadas en la placeta de los Páez propiedad de Isabel de Guzmán y sus hijos⁵. Tras acomodarlas para la clausura, las monjas se trasladarán a su morada definitiva el día 8 de Enero de 1702, con motivo de lo cual la ciudad vivirá varios días de muy lucidas fiestas en las que se desplegará toda la maquinaria lúdica y propagandística que indisolublemente envolvía las celebraciones públicas del Barroco⁶. Regocijos y festejos con los que aquella sociedad estamental, llena de tan evidentes contrastes y desigualdades, transmitía de forma pedagógica y didáctica su concepción del mundo, necesitada de la aceptación del pueblo que se sometía inconscientemente a estas jerarquías.

La nueva y definitiva localización del convento cierra una plaza que marca el límite hacia el que la ciudad se va expandiendo y en la que desemboca el Camino de Málaga a su llegada a la localidad. En las décadas finales del XVII y primeros años del Setecientos el espacio público de la que pronto será plaza de las Descalzas y finalmente de las Carmelitas, se estaba ocupando por ilustres casonas de principales familias veleñas, como las que adquirieron las religiosas, dándonos pista del importante papel que el lugar está jugando en la configuración del desarrollo urbano de Vélez. La consolidación de la institución descalza va a confirmar el papel determinante que los edificios religiosos en general y los conventos en particular conformaron como centros de atracción ciudadana en el crecimiento urbano, con evidente significación en la vida cotidiana, hasta convertir a las ciudades españolas en las denominadas ciudades convento del Barroco⁷ y de las que Vélez-Málaga es un claro modelo.

³ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op., cit., pág. 11.

⁴ *Ibidem.*, pág. 12. El Cabildo de la ciudad mostró siempre gran interés por materializar la fundación por haber numerosas familias con disposición de ingresar a sus hijas como religiosas, y solo estaba el Convento de las Clarisas.

⁵ PINO, F. y MONTORO, F.: *Monumentos de Vélez-Málaga*, Vélez-Málaga, 1979, pág. 100.

⁶ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "Fiesta barroca en Vélez-Málaga: El traslado del Convento de Jesús, María y José" en 1490: *En el umbral de la modernidad. El mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, Valencia, 1994.

⁷ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "El Convento de Jesús, María y José, punto neurálgico en la expansión de Vélez-Málaga" en *Arquitectura y ciudad*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.



1. Fachada de la iglesia (años 30). Archivo Temboury.¹

El discurso iconográfico objeto del este trabajo se desarrolla en el templo anexo a los edificios que formaron el recinto conventual resultante de la adaptación de aquellas casas de la familia Páez. Esta iglesia es edificada de nueva planta ocupando parte de las tierras de labor que envolvían el convento, donde se situaba una noria⁸, cuyo pozo bien podría ser el aljibe que se abre en la nave a los pies del presbiterio. Hasta la edificación de la misma la comunidad usaba para el culto y oficios litúrgicos, unos cuartos del piso bajo, donde fue colocado el Santísimo aquel 8 de Enero de principios del siglo XVIII. La iglesia fue levantada entre los años 1738 y 1745 tal como demostró la profesora Pilar Pezzi en su monografía sobre el convento publicada por el Ayuntamiento veleño en 1994, retrasando una década la fecha apuntada por numerosos autores interpretada a raíz de unas notas manuscritas de Juan Temboury donde éste recoge la información de una carta de 25 de mayo de 1931 remitida por la Madre Priora María de la Santísima Trinidad.

En las actas del Cabildo de 29 de Marzo de 1738, la Ciudad estudia un memorial de las Descalzas Carmelitas informando de su necesidad de levantar una iglesia más digna y capaz, solicitando la colaboración municipal⁹. Los capitulares acuden a la

⁸ Según relato de la Madre Priora recogido en PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op., cit., pág. 38.

solicitud de la comunidad, superando la deficiente situación económica que atravesaban sus arcas, librando para empezar las obras 6.000 reales de los fondos de propios y aplicándoles por dos años el arrendamiento de unas dehesas y pastizales del actual término de Nerja. Se comprometen así mismo a demandar mayores ayudas de la Corona y del Cardenal Molina.

El arriendo de estas tierras en los pagos de Cantarriján y el Río de la Miel no produjeron los recursos esperados y sí varios conflictos con los ganaderos con lo que en Junio se solicita una nueva ayuda que va a ser definitiva y gracias a la que se edificará la iglesia, al destinar las autoridades municipales el diezmo de teja, cal y ladrillo que son desviados de su destino oficial en la reparación de las defensas de la fortaleza hasta que se finalizara el templo. Con tan segura fuente de financiación las obras se adelantaron con rapidez, pues también los materiales del edificio y su fábrica eran baratos y asequibles. En dos años se solicita la licencia para cortar en las sierras de Cómpeta la madera para los techos y ya en Septiembre de 1745¹⁰ se informa al Ayuntamiento de la conclusión del edificio y se le invita a celebrar las fiestas propias de su consagración de las que desgraciadamente no tenemos más noticias ni detalles¹¹.

Nos encontramos ante un edificio de planta rectangular como son la mayoría de los templos, ermitas y capillas en el conjunto de la provincia y especialmente las iglesias conventuales de comunidades femeninas como es nuestro caso, que sigue además fielmente los modelos determinados por la orden desde los tiempos de la reforma del Carmelo. Por la influencia de esta congregación desde los tiempos manieristas el modelo de iglesia de planta rectangular de cajón son las más difundidas en nuestra comunidad andaluza, donde como en las Carmelitas de Vélez se dispone una sola nave con los respectivos altares y retablos en los muros laterales¹².

La obra entronca en su técnica constructiva plenamente con las fábricas usadas en gran parte de las comarcas andaluzas y evidentemente de la misma forma en esta ciudad, donde la arquitectura doméstica y las edificaciones civiles del resto de la población emplean para los muros el aparejo mixto de tradición mudéjar. Este sistema va combinando hiladas de cajones de tapial o mampostería con las verdugadas de ladrillo, así el edificio presenta como el resto del complejo conventual, los muros de mampostería alternando los lienzos con las filas horizontales y arquillos de descarga de ladrillo¹³. Generalmente solo se enlucían los paños de mampuesto dejando vista la obra latericia como nos aparecían en el lateral del templo descubierta tras el derribo de la vivienda que se le adosó en el XIX o en las fachadas traseras del convento ocultas tras el muro de la huerta.

⁹ A.M.V.M., Colección Actas Capitulares, Sig. II-1-25, libro 1º, Cabildo 29 Marzo 1738, f.67v.

¹⁰ A.M.V.M., Colección Actas Capitulares, Sig. II-1-26, libro 3º, Cabildo 10 Septiembre 1745, f. 152.

¹¹ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op. cit., págs. 27-31.

¹² CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1981, pág. 109.

¹³ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "El Convento de Jesús, María y José, punto neurálgico...", op. cit., pág. 191.

Con esta técnica de carácter plenamente popular y de aspecto sobrio y sencillo, los alarifes de la época también imprimían a las fachadas un juego cromático y geométrico que infundía dinamismo y un claro efecto decorativo a estos conjuntos, que además con mucha frecuencia se enfoscaban para recoger una decoración pintada e incisa que simulaba la misma técnica muraria. En otros casos más ricos se decoraban con pinturas geométricas, vegetales o arquitecturas fingidas y programas figurativos¹⁴. Con estas técnicas ornamentales, la comitencia de los edificios buscaba cambiar su imagen, otorgándoles de forma ilusoria otra realidad, otro aspecto diferente del real¹⁵. Al encontrar ejemplos evidentes de estas decoraciones murarias, tan comunes en el barroco malagueño¹⁶, en otros edificios y conventos de Vélez, entre ellos destacando el otro conjunto carmelita el de frailes de San José de la Soledad¹⁷, apuntamos desde estas letras la sospecha de que el actual aspecto liso y homogéneo de la fachada que se asoma a la plaza o algunas otras partes del convento como el exterior del camarín, pudieron esconder otro aspecto más decorativista y propio de un edificio del Barroco¹⁸, sin olvidar nunca los preceptos tan arraigados de austeridad y moderación inherentes al Carmelo.

El convento con su volumen externo domina la plaza, aunque no representa un gran impacto que distorsione el conjunto urbano en el que se entronca, pues ya formaban parte con anterioridad a la fundación monacal las viviendas de los Páez, del caserío de la zona y continúan los modos edificatorios comunes de la comarca. Pero al edificar la iglesia, esta si supone junto con la torre mirador que tiene adosada como balcón elevado y discreto a la vida ciudadana, un volumen que con contundencia aunque moderada, destaca sobre el paisaje¹⁹.

2. LECTURA ICONOGRÁFICA DE LA IGLESIA.

Como carta de presentación y anuncio externo del mensaje que la comunidad carmelitana transmite al mundo, la fachada del templo se apega fiel y recurrentemente a la tradición de la orden, repitiendo casi al dictado el modelo que la comunidad

¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Málaga Pintada. La Arquitectura Barroca como soporte de una nueva imagen", *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pág. 20.

¹⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Intervenciones en el Patrimonio: Lectura renovada de la Iglesia de San Felipe Neri de Málaga a través de sus pinturas murales", *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002.

¹⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte*, nº13-14, Universidad de Málaga, 1992-1993.

¹⁷ MIRO DOMÍNGUEZ, A.: "El Monasterio de San José de la Soledad. El Carmen de Vélez-Málaga" en AA. VV.: *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Historia Moderna (siglos XVI-XVII)*, Córdoba, 1978.

¹⁸ Lamentamos que en las necesarias y últimas intervenciones de restauración, con las que el conjunto conventual ha sido felizmente remozado, no se tuviera la sensibilidad para haber incidido en la recuperación de esta muy posible imagen real y originaria del convento, perpetuando así la actual visión sesgada o incompleta del mismo, impidiéndonos su lectura íntegra y dejando de aportar, al recuperar lo antiguo, una realidad nueva de nuestro patrimonio entendido como seña de identidad, tal como está sucediendo en vecinas ciudades del entorno autonómico.

¹⁹ En fotografías de conjunto con vistas de la ciudad de Vélez de inicios del siglo XX podemos con claridad distinguir los volúmenes traseros del templo sobre el caserío y las tierras de labor con las que aún lindaba.



2. *San José con el Niño.*

tenía en la cercana portada de la iglesia conventual de los padres de su misma congregación de San José de la Soledad, un siglo largo más antigua, pero que responde al exitoso esquema introducido en su día en el templo madrileño de la Encarnación por Fray Alberto de la Madre de Dios²⁰, diseño ampliamente empleado en todas las tierras hispanas y mucho más dentro de esta religión descalza, a través de los tratados del carmelita mejicano Fray Andrés de San Miguel²¹. En sus obras señala las formas y medidas de los templos carmelitanos, así como sus proporciones, para que en las casas de la orden siempre se trasluzca austeridad y sean espejos e imitación de la vida de Jesús, pues Cristo en el momento que se hizo hombre para vivir como nosotros, escogió un pesebre en una pobre cuadra y no vino a este mundo en el lujo de un palacio. Además trabajó manualmente como un artesano en la carpintería viviendo con humildad como el pueblo, de forma sencilla. En este sentido en palabras del tratadista carmelita, estas iglesias "...son templos dedicados a Dios en el aseo con moderada y religiosa curiosidad, y por otra parte representan con su humilde pequeñez que es casa de humildes imitadores de Jesucristo"²².

El profesor Santiago Sebastián reconoce a la Orden Carmelita un celo especial por conservar el espíritu monacal en sus construcciones mientras otras congregaciones eran más flexibles y acomodaticias con los cambios sociales y culturales,

²⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca...*, op. cit., pág. 485.

²¹ SAN MIGUEL, Fray Andrés de: *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, introducción y notas de E. Báez Macías, Méjico, 1969. BONET CORREA, A. "Las iglesias y conventos de los carmelitas y fr. Andrés de San Miguel" en *Archivo Español de Arte*, 145, Madrid, 1969.

²² SAN MIGUEL, Fray Andrés de, *Obras de Fray Andrés...*, op. cit.

adaptándose en la severidad de sus reglas a los cambios estéticos que imperaban en cada momento histórico²³. Con más de dos siglos de distancia las recomendaciones de mucha moderación que Santa Teresa pide en las Constituciones indicando que “Su casa jamás se labre, sino fuere la iglesia, ni haya cosa curiosa...” son recogidas por las monjas veleñas en el siglo XVIII, centuria en la que estos ideales continuaban vigentes como una preocupación perenne en el Carmelo, que en el Capítulo General de 1784 sigue legislando e insistiendo en el tamaño de los edificios y la austeridad de sus arquitecturas²⁴. El convento de Jesús, María y José acata bien estos preceptos, y siguiendo a Fray Andrés de San Miguel, edifica una iglesia de cajón, de una nave de 26 m. de largo, esto es, cuatro veces y media su anchura que es de 8 m., ordenándose en tres tramos.

Todo el interior del templo fue concebido como un ente parlante que difundiera a los feligreses que se adentraran bajo sus bóvedas un discurso retórico-místico que afirmara la doctrina de la Iglesia Tridentina y en especial el papel del Carmelo Descalzo en el mundo contrarreformista católico. Para ello el Barroco como estilo artístico, y más aún como parámetros mentales e ideológicos inherentes de aquella sociedad española de la Edad Moderna, usaba de la combinación de todas las artes, integrándolas en un todo que fusione las diversas manifestaciones de ingenio artístico, para crear una máquina discursiva por medio de la cual los directores de esta obra -con toda seguridad frailes carmelitas-, dejaban claro su mensaje, que el pueblo iletrado de la época entendía con toda su carga de símbolos, alegorías, metáforas y enseñanzas de este catecismo visual.

Con su planta longitudinal el templo se concibe como un espacio-camino, un ámbito dirigido visualmente hacia el altar mayor, donde tras un espectacular retablo de talla se oculta el camarín, habitáculo sublime como de otra dimensión extraterrenal, en el que se reserva la imagen de la Virgen. Con este juego espacial va mediatizándose y dirigiendo la fe del devoto que se siente en peregrinación, en marcha iniciática en una dirección que le insta a situarse en presencia y a ponerse en contacto con lo divino.

Este viaje de conexión del hombre con Dios que se emula físicamente con la arquitectura es el ejercicio diario al que los religiosos y religiosas carmelitas se encomiendan para separar de su cuerpo mortal y corruptible, -representado por la nave del edificio pues lo arquitectónico o tectónico es imagen de la realidad cotidiana propia de este mundo-, el alma humana que es inmortal pero está sujeta a la depravación y cadenas de la sociedad. El ejercicio de la mística va a llevarla a su unión con Cristo Salvador, pues al renunciar al cuerpo, a lo físico y acoger sólo el servicio y la entrega a Dios, se alcanza la plena felicidad que es el amor divino.

Según el compromiso personal suscrito por cada una de ellas, las religiosas

²³ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 240.

²⁴ SAN JOSÉ, Fray Mateo de, “Canon arquitectónico de la legislación carmelitana” en *Monte Carmelo*, enero-marzo, Burgos, 1948, págs. 117-121.

descalzas que habitan el convento dedican su vida a buscar este encuentro místico con el Todopoderoso y en la iglesia se ejemplifica ese ejercicio, pues tras ese periplo por el mundo que reproduce la nave, el espíritu asciende los tres escalones que acceden a la capilla mayor, que ha reducido su anchura y su altura con respecto al resto del edificio, como si del campo abierto nos adentráramos en una gruta y esta a su vez encierra en una mayor profundidad lo más recóndito de la caverna, que sería el camarín. En este, bajo el misterio se tiene presente que desde los más remotos recuerdos de la conciencia del ser humano aquí siempre se manifestó lo sagrado. Con esta metáfora los carmelitas reproducen la cueva legendaria de los eremitas, pues esta orden que se obstina en remontar sus orígenes a los ascetas veterotestamentarios seguidores de San Elías, tiene perpetuamente muy presente su carácter eremítico, donde el retiro a la cueva del desierto, en la soledad y el rigor de la oscuridad les permitiría sacudir su espíritu de las ligaduras terrenas y unirse con mayor fuerza al Omnipotente Espíritu Divino.

Todo este lenguaje emanado de las formas arquitectónicas se ve ampliado y explicitado a niveles superiores con la complicidad de las dos hermanas menores, la escultura y la pintura, que el arte del Barroco integra y así las formas arquitectónicas se esculpen o se les da un sentido pictórico, fundiendo las tres artes. La escultura se desplegará en el retablo del altar mayor que como aparatoso telón de fondo cierra la cabecera de la iglesia escondiendo el camarín donde toma vida ilusoriamente la imagen de la Virgen María. Pero por su parte, el primer papel de esta puesta en escena del teatro doctrinal que emanó el Concilio de Trento, lo declamará la pintura, pues no podía faltar como elemento configurador del espacio barroco y del mensaje del templo.

En este sentido debe recordarse nuevamente cómo tras los ataques iconoclastas que las tesis protestantes arrojaron sobre el Catolicismo Romano, este asume como empresa fundamental la revalorización de las imágenes y en especial su evidente eficacia como medio persuasivo. Con lo que en los estados católicos de la Edad Moderna el arte barroco habla por medio de las imágenes, con un lenguaje universal, comprendido por todos, y estas son las alegorías pintadas.

Este lenguaje lo emplearán con profusión todas las órdenes religiosas, que son grandes propulsoras de la nueva espiritualidad salida de la Contrarreforma. Y con esto durante el Barroco se desarrollará y elaborarán la iconografía de las diferentes congregaciones que durante el medievo estuvo poco diversificada hasta el siglo XV. A partir de ese siglo los templos de regulares van a ser marcos ideales donde se creen grandes ciclos de cuadros o murales sobre los personajes principales de cada religión o programas alegóricos como lectura histórica, mística o retórica que edifiquen a frailes y monjas y eduque o guíe las almas de la feligresía²⁵.

²⁵ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...*, op. cit., pág. 239.

3. EL CICLO PICTÓRICO.

El conjunto que mostraba la iglesia veleña se componía de un ciclo de pinturas rectangulares con remarcos de yesería que en al menos un mínimo de seis se distribuían en los lienzos de las paredes laterales por debajo del entablamento, más otras dos de similares características en los laterales de la capilla mayor. Estas pinturas hoy han desaparecido y sólo podemos apuntar su existencia al vislumbrarse en las fotografías de la iglesia que se conservan en el Archivo Temboury, y que pudieron tomarse a principios de los años 30 del siglo pasado.

Con un cierto grado de imaginación se puede interpretar que representaban escenas con diversos personajes por lo que cabría la hipótesis de que se tratara de uno de los ciclos habituales en casi todas las iglesias del Carmelo, bien la vida de San Elías o de Santa Teresa, o el menos frecuente de San Juan de la Cruz que aún disfrutando de veneración de santidad entre sus hermanos de religión desde casi su muerte, no fue canonizado hasta 1726, con motivo de lo cual las dos casas de descalzos de la ciudad de Vélez fomentaron destacados festejos en la localidad y una corrida de toros que se lidió en la plaza delante de este convento de religiosas²⁶. La falta de estas obras y otras más que contenía el conjunto nos limita en la interpretación y en su lectura completa, lo mismo que la altura y estado de conservación de las preservadas no facilitaron nuestra tarea de estudio estilístico e iconográfico.

La obra aún hoy visible ocupa los espacios más altos en los techos del templo, por encima de la línea del entablamento y la forman dos conjuntos que se combinan: Por un lado las de tipo decorativo de roleos vegetales y guirnalda con angelitos atlantes y cabezas de querubines así como estructuras arquitectónicas fingidas que enmarcan y acompañan al conjunto figurativo que representa el grueso del discurso retórico que encierra el sermón que discurre por los techos del edificio, componiendo el segundo tipo.

3.1. LA DECORACIÓN DE FALSOS ESTUCOS.

Con las primeras, en los techos de la iglesia se pretende emular por medio de la pintura, una ornamentación de yeserías en la línea de toda la infinidad de conjuntos de la misma época repartidos por la geografía andaluza, con buenos ejemplos en esta misma ciudad. En ello se imitan los volúmenes y perspectivas de la decoración de los estucos barrocos, buscando alcanzar sus conocidos efectos plenamente aceptados en nuestro ámbito, permitiendo además un sustancioso ahorro económico, consagrado de otra parte por el empleo de patrones y plantillas que circulaban entre los distintos talleres, evidenciado por la constatación de analogías, reiteraciones y semejanzas apreciadas entre muchos de estos conjuntos, las relaciones existentes entre ellos²⁷.

²⁶ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El gobierno municipal de Vélez-Málaga en el siglo XVIII*, CEDMA, Málaga, 2003, pág. 349-350.

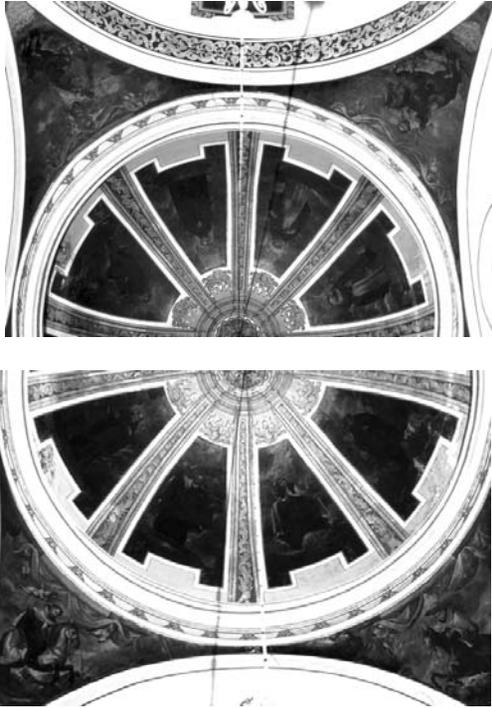
²⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Ornamentaciones pintadas del Barroco en la Iglesia Conventual de los Capuchinos de Antequera", *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002.



3. *Santa Teresa de Jesús.*
4. *Relieves del pilar.*

Emplean este discurso decorativo ilusorio de una parte en los arcos fajones que alternan la bóveda de la nave en sus intradoses y en el cajeadado de los nervios de la cúpula del presbiterio, de otra en los plementos resultantes en los tramos de las bóvedas, así como enmarcando las escenas rectangulares de los tímpanos y los lienzos de la clave de aquellas. Los arcos aparecen revestidos en toda su rosca por una cadeneta de cintas de pergamino recortados de cuyas volutas brotan acantos y que nacen de unos niños regordetes apostados en el arranque del arco donde sujetan y ondulan tal serpentina. Otros jovenzuelos surgen en la base de los nervios de la cúpula y por el cajeadado hacen crecer un tapiz de vegetales que les nacen de los hombros como muñones.

Las superficies triangulares de los lunetos se cubren con un medallón apergaminado que guarda una corona de laureles y brotando de él, roleos de carnosas hojas se enredan y tapizan el espacio. Similares ramajes fitomorfos enmarcan las pinturas de los tímpanos, mientras los márgenes de los cuadros del centro de la bóveda aparentan las molduras talladas en las que se encastrara un lienzo, imitan-



5a. y 5b. Cúpula del presbiterio.

do las verdaderas de estuco que muestra la pintura de la bóveda de la capilla mayor, únicos paramentos del templo donde las yeserías son reales.

Estos motivos evidencian un clarísimo punto de contacto, no sólo con la amplia serie dispersa en tantas iglesias de la provincia iniciadas en la segunda mitad del siglo XVII en el templo malagueño del Convento de Los Ángeles²⁸, sino muy directamente con el conjunto mural de la ermita de la patrona de la misma ciudad de Vélez-Málaga, la Virgen de los Remedios, con el que están fuertemente emparentados²⁹ aunque cronológicamente tengan más de dos décadas de diferencia.

3.2. LECTURA SIMBÓLICA DE LAS PINTURAS Y SIGNIFICADO DE LA FACHADA.

Por su lado el ideólogo carmelita que hilvanó el programa que plasmaron con

²⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Lo fingido verdadero: La decoración mural del antiguo Convento de Los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo", *Boletín de Arte*, nº 19, Universidad de Málaga, 1998.

²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Oportunismo político e instrumentalización de un patronato mariano. La ermita de Los Remedios en Vélez-Málaga y sus pinturas murales", *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003.

sus pinceles y gubias los artistas en este Carmelo femenino veleño quiere recordar a las hijas de Santa Teresa que su modo de vida debe seguir lo que se conoce como “El doble espíritu de San Elías” basado en la combinación de las dos actitudes vitales primordiales de la acción y la contemplación, con cuyas prácticas los fieles en general, pero más aún, las personas de vida consagrada, deben guiarse en su día a día, para alcanzar la comunión con Cristo y extender su mensaje en la Tierra y todo además bajo el amparo final de la Virgen.

Para plasmar esto se nos refuerza con los ciclos de pintura aquel camino ya indicado que representa el edificio, y que con las imágenes nos llevarán desde la entrada del templo hasta lo profundo del altar mayor y el camarín, mostrando personajes sagrados y religiosos, que muestran con su ejemplo como con la doble vida elisíaca se alcanza la gracia divina.

En la fachada, desde su nicho de la portada, un grupo escultórico en piedra desaparecido de la Sagrada Familia recibe al curioso o devoto, que dejando sus quehaceres, accede a esta morada de las siervas de Dios. Como titulares del convento llamado de Jesús, María y José, la familia terrenal de Dios nos introduce en este camino de santidad, como de subida al monte Carmelo donde nos encontraremos con Él, porque esta terna de la familia de Jesús, esta “trías humana” es el reflejo en la tierra de la otra trinidad en el cielo³⁰. Así en la iglesia veleña se nos indica que desde la Tierra, desde nuestro espacio humano y mundanal iremos peregrinando por el templo, de forma física pero espiritual hasta la Santísima Trinidad que corona la bóveda sobre el altar mayor. Se contraponen de este modo el mundo y el cielo, la tierra finita y la eternidad.

Cuando se penetraba en el recinto sagrado, el paseo de nuestros ojos por las bóvedas nos iría guiando hasta meternos en el espacio más estrecho que veíamos constituía la capilla mayor, desde la que el complejo aparato del dorado y refulgente retablo, más el distorsionado y misterioso camarín apenas intuido, nos atraería desde el fondo semioculto.

De camino hacia el presbiterio pasamos por las paradas y estaciones que el alma debe ir superando en la ascensión hacia lo sagrado, como el camino espiritual de los Ejercicios de San Ignacio que tanto influyeron en las representaciones artísticas de la época barroca. Entre estos pasos de la meditación ignaciana ocupa un sitio principal al iniciar el ejercicio la “composición de lugar” insistiéndose en el esfuerzo por hacer real, audible, palpable, visible, el objeto de nuestra contemplación. Así todo este arte capta con tan magistral verismo escenas, personajes, naturalezas muertas, visiones y santos, para hacerlas plenamente verídicas y creíbles a aquella sociedad como si estuvieran presentes.

³⁰ REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, T. I, vol. 2, Barcelona, 1998, pág. 156.

3.3. LA BÓVEDA DE LA NAVE O EL MUNDO TERRENAL COMO ESCENARIO DE LA VIDA CONTEMPLATIVA.

Los dos tramos de la bóveda de cañón que acotan los arcos fajones están centrados por sendas representaciones de los santos reformadores de la “descalcés” carmelitana, la Santa Madre de Ávila y su compañero en la tarea reformadora San Juan de la Cruz. El Santo de Duruelo está pintado en la bóveda que oculta el coro alto, y los rigores de la clausura nos han impedido acceder a él, por lo que no podemos apuntar demasiado sobre su factura salvo que el tamaño y disposición de la pintura es similar a la de la Santa Doctora. Esta aparece arrodillada con la vista alzada al cielo envuelta en un cúmulo de nubes que parecen elevarla en un éxtasis ingravido. La composición divide la obra en dos espacios, uno inferior donde la santa está acompañada por dos angelitos que parecen jugar con los instrumentos que caracterizan a esta ilustre escritora castellana, y mientras uno recostado cómodamente en unas mullidas nubes con un libro cerrado en su mano parece absorto o pensativo mientras mentalmente podría estar recitando los poemas inspirados a la Santa, el otro levanta la pluma hacia arriba como si solicitara del Altísimo que llenara su cálcamo de inspiración para proseguir los escritos místicos.

La parte superior del cuadro es un rompimiento de gloria del que emana una luz celestial, bajo la que se sostienen sobre una espesa nube tres ángeles. Uno asoma ligeramente su busto tras la nube que lo oculta y mira por encima de la cabeza de la santa. Sentados en el centro de la nube sus dos compañeros celestiales se abrazan fraternalmente dirigiendo sus miradas hacia la pareja que trajina con los útiles de escritura. Absorta de toda esta chiquillería, Teresa queda fija su vista y transportada su alma fuera del cuerpo, con los ojos embelesados en el haz luminoso que le muestra la luz de Dios, y transpone los cuerpos inertes de los querubines con lo que el autor plasma su naturaleza incorpórea, porque además para ella, todo lo de este mundo y el otro sobra, porque “sólo Dios basta”.

Esta pieza y posiblemente su compañera representa la contemplación, la vida de las religiosas carmelitas, dedicadas a la oración, al ejercicio de la meditación interior para encontrarse con Jesús. Encuentro entre Dios y sus hijas que se plasma en el abrazo de los angelitos por medio de cuya visión nos están indicando la fusión que la divinidad busca que sus fieles alcancemos.

Escoltando esta pintura de la Fundadora, en los lunetos de los muros laterales, se plasma posiblemente el objeto de la visión que la santa avulense estaba teniendo, pues en uno de sus arrebatos místicos el Altísimo insufló su fuerza animándola a emprender la gran obra reformadora, pues se le garantizaba que su anhelo de edificar el primer convento de vuelta a la primitiva observancia del Carmelo, se haría realidad y que debía dedicarlo a San José y que desde sus inicios él guardaría una de sus puertas y su esposa la Santísima Virgen la otra. Esta visión es la explicación de que aquel convento y muchos otros de la reforma descalza tengan dos puertas, cada una custodiadas por el Matrimonio de José y María³¹.

Tal tradición del Carmelo en este convento de Vélez no se sigue en la arquitectura, pero sí se adopta de forma figurada con estas pinturas que simbolizan las dos puertas mencionadas, pues en la del lado del evangelio aparece San José con el niño Jesús y en su gemela es el padre de la Virgen, San Joaquín con su hija niña.

Ambas escenas con los padres terrenales de los personajes sagrados se conciben de la misma forma, como si fueran entradas. Las dos son apaisadas y diferencian con meridiana claridad dos espacios compositivos dividiendo la obra en dos mitades, en la que los paños próximos a la salida de la iglesia simulan un espacio abierto, el exterior de un edificio. Se ve claramente un cielo en el horizonte, con luz solar natural y en el cuadro de San José unos árboles que asoman tras una tapia. El

resto de las representaciones lo ocupan casi por completo las figuras, constriñendo el espacio con sus volúmenes tras los que se alzan unas arquitecturas, arranque de escaleras y pedestales y basas de fuertes columnas en el primero o un muro a modo de propileo de acceso a un templo clásico en la escena de la Virgen Niña y su Padre.

Con este recurso compositivo, combinando el espacio abierto, claro, luminoso y diáfano, con presencia de la naturaleza, con la reproducción de otro acceso o entrada de un edificio, en el que se sientan los personajes, se indica que son la pareja de puertas que debemos superar para acceder al recinto sagrado de un templo carmelita, guardados como en la visión teresiana por José y María. Aquí se insiste sutilmente aún más en el papel de protectores, como de cancerberos que vigilan las entradas, al disponer a los dos Santos Padres en una actitud claramente protectora, rodeando paternalmente con sus brazos a sus hijos y con sus amplias espaldas parecen sobrecargar el peso de la gran tarea de proteger a tan destacados vástagos, como si fueran atlantes o colosos sobre los que se cimenta el edificio sagrado que es la iglesia.

Joaquín y José son aquí por tanto custodios, porteros y pilares sobre los que el templo de Dios se sustenta y ante los que el devoto debe pasar para así, siguiendo su



6. *San Félix de Valois.*

³¹ SEBASTIÁN, S.: *Contra-reforma y Barroco...*, op. cit., pág. 244.

proverbial magisterio, introducirse en la siguiente escala de este particular camino de perfección, ruta que tiene una clara dirección que nos marcan con toda nitidez los dos personajes infantiles que acompañan a sus padres. Tanto la Virgen como su Hijo aparecen en la composición con los ojos ajenos a sus compañeros de cuadro, porque pretenden guiarnos con ellos hacia el centro de sus miradas, que no es otro que el altar mayor donde se venera el Santísimo Sacramento y tiene lugar el misterio de la Eucaristía.

María, vestida de hebrea, con su cabeza refulgente de luz cual aquella Virgen iluminando el abismo universal y acechada por el Mal de la visión apocalíptica, con el gesto de sus manos refuerza el interés de su visión, hacia la que nos invita a mirar. Su mano derecha llama la atención del obnubilado devoto que desde abajo la contempla, y con su izquierda, con el índice vuelto hacia el interior del templo, nos invita a compartir el sobrenatural milagro que supone el sacrificio recogido en la consagración del pan y el vino como verdadera presencia de la divinidad que es su Hijo en esta tierra.

El simbolismo religioso de esta pintura tan barroca, se ve desvirtuado por el añadido que se introdujo en la escena en los últimos años del siglo XX, cuando en un voluntarioso, pero de total incultura y desconocimiento de la obra en cuestión, el genial pintor local Francisco Hernández, con el encargo inocente de restaurarla de su muy lamentable estado y deterioro, intercaló un gracioso perro junto al anciano sacerdote, y ahora parece más una escena de género en la que la Niña se acerca y llama juguetona al can en presencia de su progenitor que contempla orgulloso el insustancial evento.

Obviando esta intromisión zoológica en tan alegórica estampa, podríamos intuir en ella una mención al Antiguo Testamento, o mejor a la antigua alianza de Dios con su Pueblo Elegido expresada en la indumentaria de padre e hija, ataviadas de forma oriental, a la antigua, y por presentarse el anciano como sacerdote del desaparecido Templo de Jerusalén, casa de Dios en los tiempos bíblicos a cuyo servicio estaba consagrado. Por medio de este recurso nuestro predicador plástico establece el punto de unión entre la Vieja Ley y la Nueva que emana del Evangelio de Cristo, Mesías que por medio de María la Virgen se hace hombre e inaugura esta Nueva Era.

Tiempo que en la pintura de enfrente se iniciaría en la figura lógica del Niño Dios, que se nos muestra como Redentor, con una cruz alzada en su diestra mientras recuesta ligeramente su otro brazo sobre una esfera o globo terrestre. Así desde su más temprana infancia se presenta a Jesús como Salvador del mundo por medio de su inmolación en el patíbulo de la cruz. Con su sacrificio la Humanidad que ocupa el mundo alcanza la salvación eterna, y eso es de nuevo lo que con su vista nos señala al dirigirnos hacia el lugar donde ese ritual tiene cada día lugar, convirtiendo el pan y el vino en su cuerpo y su sangre, entregados para redención del género humano, o haciéndose presente y tomando cuerpo real en el manifestador, cuando es Él mismo expuesto como realidad corpórea entre nosotros en la custodia, durante las celebraciones de manifestación pública o privada en las oraciones y ejercicios litúrgicos de las religiosas, que se han encomendado la tarea de adorarlo y contemplarlo por el resto de sus días.

3.4. LA CÚPULA DEL PRESBITERIO. LA IGLESIA MILITANTE Y UNA VENTANA ABIERTA EL MUNDO CELESTE.

Una vez que superamos este primer estadio terrenal y humano que se nos brinda con la portada y nave del templo, en esta integración simbólica de arquitectura y pintura, accedemos al presbiterio, que se plantea como un espacio de planta cuadrada que con la conjunción de cuatro pechinas se convierte en bóveda esférica en la techumbre. No puede ser por tanto más evidente este teatro cargado de mensajes y símbolos, al servirnos el presbiterio como lugar físico donde se unen cielo y tierra. Esto sucede por la asimilación de los espacios cuadrangulares por el ideólogo barroco a materializar lo terreno, porque para él lo cuadrado es sinónimo del mundo corruptible en el que viven los hombres, del planeta Tierra constituido de sus cuatro elementos y sus puntos cardinales.

Siguiendo esta pista, del mundo tangible del suelo y del habitáculo cuadrado, se pasa a la forma circular que sería el Cielo, la Eternidad donde moran los Hombres Santos que sirven a Dios, ya que Él es símbolo de infinitud, de unidad y de vida eterna, como el círculo que no tiene fin ni principio y que está siempre unido, cerrado y en permanente giro por los siglos pasados y venideros.

Aunque como preámbulo de esa esfera nubosa que se abre desde la cumbre de la cúpula irradiando la luz del Todopoderoso, no se pasa sin más del cuadrado al círculo, sino que las pechinas resultantes de la danza de los cuatro arcos formeros, sustentan tectónicamente la masa de la cúpula y en ella se despliegan cuatro pinturas que deparan sumo interés y son muy singulares de este edificio. Se trata de cuatro escenas de batallas, protagonizadas por sendos santos o religiosos del Carmelo que sobre briosos corceles espantan y derrotan a sus enemigos.

De nuevo se nos llama a pasar a la acción, a salir al campo de batalla como estos personajes en el servicio de la causa de Cristo y de su Iglesia, que no siempre fueron guerreros, pero sí, que con su ejemplo, con su modo de vida o con sus obras, fueron paladines que el Carmen aportó para las huestes cristianas en su lucha contra las herejías o las falsas religiones.

La Contrarreforma Católica nació de un momento de grave acoso, sitiada por los ataques de las Iglesias Protestantes, de ahí que se exprese en multitud de ocasiones como cuerpo y doctrina militantes, levantada en armas para recuperar lo perdido y asentar firmemente sus dogmas. Nuestro país, que conservaba fresca la presencia del último reino musulmán de Europa y que convivió aún más tiempo con el peligro de moriscos o judaizantes y la piratería berberisca del otro lado del Estrecho, arraiga en el subconsciente colectivo su papel de estado cruzado, de España como bastión de la fe. No en vano Santa Teresa desde niña sintió esa llamada a las cruzadas y escribe su obra *Castillo Interior*, donde hay un meridiano fondo de lucha y guerra del alma con el pecado. Lo mismo encontramos en el otro gran santo español de aquel momento, San Ignacio, que influye decididamente con sus escritos en la mística de la Santa Carmelita, y que es el fundador de la Compañía, la milicia de la Iglesia.

Este ambiente militante ibérico queda ilustrado en numerosos tratados sobre defensa y artes poliorcéticas, que se publican durante la Edad Moderna, sobre todo en el siglo XVII, pero cuyos ideales se expanden a la centuria siguiente, de los que apuntamos un ejemplo extraído de la obra de Caramuel *Declaración Mystica de las Armas de España Invictamente Belicosas* donde expresa como Dios "...trata de hacer un frente en el Mundo, que sea la llave de todo él, que le traiga a raya, que no le permita obrar contra la Iglesia (...) hizo a España, castillo invictamente generoso...".

Recordemos además que la ciudad de Vélez fue durante estos siglos desde su incorporación a la corona castellana tierra fronteriza, principalmente frontera marítima y el peligro de saqueos norteafricanos y turcos, tras pasar el siglo XVI con sus guerras moriscas³² estuvo muy presente en la mente de sus ciudadanos. No en balde la ciudad acogía la residencia del Capitán General de la Costa, personaje que se vio muy implicado con esta comunidad carmelita en los años iniciales de su fundación³³.

Apuntemos en esta misma dirección la aceptación y afición con que en la localidad se representaba en días de fiestas, encuentros de moros y cristianos como ocurrió en las celebraciones para el traslado de las monjas a este su definitivo emplazamiento en enero de 1702³⁴. Tales simulacros aún hoy tienen gran tradición en uno de los pueblos que pertenecieron a la jurisdicción de esta ciudad, la localidad de Alfarate, cuando en el mes de Septiembre tienen lugar los actos en honor de su patrona la Virgen de Monsalud, que es raptada por las compañías de moros, llevada a un simulado castillo y al día siguiente recuperada por sus fieles, tras dos días de arcabuzazos, escaramuzas y un enfrentamiento en verso entre los líderes de ambos bandos, que se conoce como "La Embajá"³⁵. Con esto creemos dejar de manifiesto lo arraigado de este espíritu de lucha por la fe que se vivía en la comarca de Vélez-Málaga en el siglo XVIII.

Las imágenes ecuestres de esta iglesia carmelita, nos hacen recordar el escudo de armas de la ciudad, que concedido por la reina Isabel la Católica en 1499 reproducía un hecho bélico protagonizado por su esposo el rey en los días previos a la toma de la plaza a los musulmanes, que como en estas pinturas su modelo evidente es Santiago Matamoros³⁶.

Este episodio y su simbolismo de coraje y entrega del rey y con él su pueblo, en mor de la causa cristiana dispersando con pavor a los infieles queda bien impreso en la retina y mente del veleño como el principal hito de su historia, y era celebrado cada 3 de mayo en la Fiesta de la Cruz³⁷ donde se tremolaba solemnemente el pendón con aquel hecho histórico en su escudo, o se lucía en las armas de las casas capi-

³² VAZQUEZ RENGIFO, J.: *Grandezas de la Ciudad de Vélez y hechos notables de sus naturales*, (original de 1615), Edición, introducción y notas a cargo de J. NOVELLA ROMÁN y A. PÉREZ PASCUAL, Vélez-Málaga, Ayuntamiento, 1998.

³³ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op. cit., pág. 68.

³⁴ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "Fiesta barroca...", op. cit.

³⁵ AA.VV.: *Guía turística de la Axarquía*, Málaga Digital, Málaga, 1997, págs. 275-276.

³⁶ CABRILLANA CIÉZAR, N.: *Santiago Matamoros, historia e imagen*, CEDMA, Málaga, 1999, págs.109-110.

³⁷ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El gobierno municipal...*, op. cit. págs. 343 y ss.

culares y en la fuente de la plaza pública, por lo que cuando el artista plasma a sus carmelitas guerreando en sus corceles bien pudo tener presente el escudo de la ciudad además del sin fin de grabados del privilegio y voto de Santiago que inundaban el país.

Explicado su carácter y significado pasamos a identificar a los protagonistas, que son mostrados sobre sus monturas como si nos sentáramos en el patio de un corral de comedias y en un instante se recorren las telas que ocultan la escena y nos sorprenden los religiosos caballeros ejecutando su cruzada³⁸. Que a sus pies, en lo estrecho del marco triangular de las pechinas son presentados con una leyenda dispuestas sobre cartelas, aclarando la identidad del guerrero, su hazaña y en tres de los casos una fecha.

En el lado de la Epístola aparece en primer lugar Pedro el Ermitaño, que fue un predicador francés de la segunda mitad del siglo XI que casi envuelto en la leyenda se le venera como ermitaño y peregrino a los Santos Lugares. Se le atribuye la predicación y dirección de una cruzada a petición de Urbano II tras el Concilio de Clermont del que salió la primera expedición que partió a la reconquista de Jerusalén, comandada por Godofredo de Bouillon. Por su vida ascética y presencia en tierras palestinas, los carmelitas lo asimilan como uno de sus primeros miembros y con este carácter de caballero de Cristo en su afán por rescatar la patria del Salvador se le sitúa en el templo veleño.

El texto con su leyenda llena de abreviaturas apunta "El Venerable Pedro Hermitaño de el Carmelo Conmovió a los príncipes Cristianos a la conquista de Jerusalén" y mientras unos enemigos con turbantes huyen de su presencia dejando entre las pezuñas de la cabalgadura un vencido, el ermitaño vestido con hábito carmelita mira a lo alto señalando con la diestra, recogiendo el don de un rosario que dos ángeles que bajan le imponen en torno a su cuello. Estos seres celestes, especialmente el izquierdo, no dejan de recordarnos a la pareja que pintara el maestro Alonso Cano para el Obispo, nacido en esta ciudad Fray Alonso de Santo Tomás entre 1665-1666 y que entregan de parte de la Virgen el rosario de sus misterios a los Santos fundadores del Franciscanismo y de los Predicadores, pilares de la Iglesia medieval, que se conserva en la catedral³⁹. Varios de los querubines que aleatan las bóvedas de nuestra iglesia muestran una sospechosa similitud con modelos emanados de las obras del racionero granadino.

Continúa el cuarteto de jinetes con un señor personaje del Carmelo medieval, San Pedro Tomás, una de sus más preclaras figuras que representa con sus acciones la fuerza irresistible que la orden disfrutó en el siglo XIV, y que nuestro

³⁸ La presencia reiterada en el conjunto del templo de elementos teatrales como más adelante se abundará, nos invita a referir aquí la coincidencia de la utilización de la plaza a la que asoma el convento como espacio lúdico y de festejos, donde entre otros eventos se dieron representaciones de comedias, como las funciones con las que se recaudaron los fondos para la reforma del camarín de la patrona en el Cerro en 1790. PEZZI CRISTOBAL, P. y MARTOS JIMÉNEZ, A. M.: *La ermita de las Remedios de Vélez-Málaga*, Vélez-Málaga, 1998, págs. 31-32.

³⁹ CAMACHO, R.: "Alonso Cano y Málaga" en *Alonso Cano, la Virgen del Rosario. Obras maestras restauradas*, Málaga, 1997, pág. 18.



7. San Pedro Tomás.

Santo supo entregarse al servicio intachable de la Santa Iglesia y del Pontificado, dedicado al apostolado popular y en especial a la incansable empresa de acercar las dos partes separadas de la iglesia, la oriental bizantina y la occidental romana. En esta faceta como legado papal para todo oriente y Patriarca Latino de Constantinopla, tuvo una gran actividad por tierras orientales y en 1365 dirige una campaña en la que se consigue ganar por poco tiempo la ciudad de Alejandría en Egipto. Ese año es el que se indica bajo nuestra pintura en la que al igual que en el retablo del Carmelo de la Villa de Osuna de Juan de Oviedo, se nos presenta como monje militar a caballo muy propio de su iconografía barroca, que también lo representó en su faceta contemplativa⁴⁰.

La composición de esta escena es casi idéntica a la anterior alterando la posición del guerrero caído bajo las ancas del equino e introduciendo un tambor en el

⁴⁰ MARTÍNEZ CARRETERO, I.: "El Carmelo y los hijos del Profeta" en AA.VV.: *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*, Córdoba, 2002, págs. 43-46.

suelo, banderas y lanzas con las que huyen los vencidos. El fraile monta con habilidad de experimentado general, mientras blande en su mano derecha la bengala propia del cargo de comandante como en los mejores retratos ecuestres de generales y reyes victoriosos del Siglo de Oro. Igual que su compañero del siglo XI peregrinó a los Santos Lugares y concretamente visitó el Monte Carmelo, cuna añorada y querida por todos sus hermanos de congregación, pero en lugar de ser condecorado con el rosario como aquel por los ángeles, sobre la cabeza de este obispo carmelita un querubín sostiene una corona⁴¹.

En la pechina compañera del lado del evangelio, vamos a encontrarnos con un contemporáneo del legado carmelita en Oriente al que dejamos, que compartió con él la dignidad episcopal y sirvió con igual celo a la Iglesia de su tiempo. Se trata del noble florentino San Andrés Corsini, que ejemplifica con nitidez cómo en estos cuatro personajes se nos está incitando hacia la acción, a poner nuestros esfuerzos, trabajo y habilidades o hacienda al servicio de la Iglesia como este obispo carmelita. Este tras una disipada, pecadora e irascible vida de juventud, su espíritu trocó ingresando en la orden hacia la mansedumbre, la búsqueda de la concordia y la paz. Su ejemplar modelo lo llevó a ser nombrado obispo por el Papa Clemente VI, cargo que se resistió por humildad a asumir, así como frecuentes misiones de paz y negociaciones en las que debió intervenir para allanar y conjugar las disputas de ciudades y gentes enfrentadas, alcanzando estimable fama de pacificador⁴².

Sorprendería pues encontrárnoslo en tan belicosa actitud, pero sus conciudadanos florentinos le dispensaron tras su muerte tal devoción como protector de su ciudad, que se le asignaron varias intercepciones en su favor en las batallas que les enfrentaban con sus vecinos de la Toscana⁴³. Su participación mítica bajando del cielo como el caballero y Apóstol Santiago en la Batalla de Anghiari, conflicto pintado por Leonardo en el Palacio de la Signoria en 1505, enfrentado con la que pintó Miguel Ángel, es el episodio que parece reproducir el artista en este carmelito. Así aparece el Santo con el hábito de su religión, al que nunca renunció durante su vida episcopal, de cuya dignidad porta el capelo y el báculo, mientras su caballo en su pirueta ecuestre vuelve a pasar sobre un soldado caído y otros con turbantes y lanzas se alejan de tan portentoso enemigo, con lo que se vuelve a reproducir claramente la composición de los anteriores.

Están situados ambos santos del medievo en las pechinas que se anteponen a la entrada de la capilla mayor, emparejados seguro por los múltiples puntos en común que compartieron, de los que no abundamos en su ya ampliamente expresado servicio a la Iglesia, pero sí nos parece ilustrativo el compartir su fidelidad a la regla carmelita y sus principios doctrinales, aún investidos del poder y la riqueza que tuvieron a su alcance con tal posición, fueron siempre fieles a la pobreza, sencillez y humildad carmelita, su desvelo por los más pobres y desvalidos, tan puesto a prue-

⁴¹ En la cartela se apunta el texto "*San Pedro Tomás en la conquista de Chipre*" y la fecha 1365.

⁴² MARTÍNEZ CARRETERO, I.: "El Carmelo...", op. cit., págs. 46-47.

⁴³ Aparece con la inscripción "*San Andrés Corsino Obispo favoreció a los Florentinos*" y la fecha 1440.

ba para ambos con ocasión de la temible Peste Negra.

A esto añadimos lo que nos parece clave para comprender esta colocación, y es que los dos frailes disfrutaron de la Visión de la presencia de la Virgen, hacia la que profesaban una inmensa veneración y así nos hacen compartir sus encuentros con María, que es la protagonista última de todo el aparato del templo, representada en la imagen mostrada desde su camarín.

Para completar este escuadrón de religiosos presentados como *Militia Cristi* se concluye la serie con un carmelita español del siglo XVII, fray Domingo de Jesús María, nacido en 1559 que accedió al cargo de Provincial de Italia y cuyas gestas al tomar parte en los conflictos políticos y religiosos que asolaron el centro de Europa durante los inicios de la Guerra de los Treinta Años, le sitúan como espejo de las victorias alcanzadas por el Santo Pedro Tomás tres siglos antes⁴⁴.

Tras la defenestración de los delegados imperiales por los protestantes checos que propició la sublevación de Bohemia contra el trono imperial de los Habsburgo se degeneró en una contienda general en el Imperio, donde junto a enraizados conflictos e intereses políticos y territoriales de los diversos estados germánicos se mezclaba el visceral antagonismo religioso que perduraba desde el siglo anterior. Con el nombramiento de Fernando II como emperador del Sacro Imperio, los ejércitos católicos tomaron la iniciativa, y es aquí donde alcanza la gloria nuestro personaje, pues en las cercanías de la capital checa animó al emperador garantizándole la victoria porque Dios bendecía como justa aquella causa. Junto con sus frailes, mostrando una imagen de la Virgen del Carmen exhortó a las huestes que entraron en liza de forma arrolladora al grito de "Santa María" a quien se atribuyó esta milagrosa y contundente victoria de las armas católicas.

Encontramos con este personaje el modelo claro de religioso de la Contrarreforma, militante y batallador en la más amplia acepción de estos conceptos, que en el programa del carmen femenino de Vélez se desea transmitir a los observadores y fieles que se recogen y oran entre sus muros. En este caso el fraile aragonés porta como arma con la que vence a los protestantes un crucifijo, y como coraza que protege su pecho luce bajo la capa blanca del hábito un escapulario con la imagen de la Virgen del Carmen. Ella es su armadura y Cristo crucificado su espada. A diferencia de los tres cuadros anteriores, el enemigo ha desaparecido del campo de combate dejando inertes sobre el polvo sus pertrechos (tambores, espadas, trompetas y estandartes), y dejan el camino expedito al Ejército de Dios para reconquistar la ciudad de Praga, que se vislumbra en el horizonte⁴⁵.

Estas pinturas bélicas son presentadas con intencionado sentido dramático, como ya apuntamos con anterioridad, pues en todas son dos angelitos quienes descubren unos cortinajes rojos, que cuelgan de un dosel del arranque de la cúpula y recogiendo las telas nos dejan ver las hazañas de los actores carmelitanos que protagoni-

⁴⁴ MARTINEZ CARRETERO, I.: "El Carmelo...", op. cit., pág. 81, nota 27.

⁴⁵ El texto que acompaña al fraile dice en este sentido "El Venerable Padre Fray Domingo de Jesús María en la Batalla de Praga", fecha 1622.

zan el drama de la lucha del Bien y el Mal, de la Verdadera Fe contra la herejía y los falsos credos, indicándonos como el mundo no es más que un teatro en el que cada uno tiene que desempeñar su papel. Como guerreros de Cristo que son estos clérigos y paladines revestidos de soberbia trascendencia, no podían salir a escena nada más que a caballo, pues en la pintura europea del momento, como reflejo de la mentalidad de aquella sociedad, el retrato ecuestre concede al representado un aura de majestad, un tinte de soberano, para enfatizar sus elevados destinos.

Aunque como apunta el profesor Gállego, pudiendo parecer lo contrario, los retratos a caballo no eran muy frecuentes y siempre se empleaba para destacar la alta posición social o la importancia del modelo⁴⁶. Los retratos a caballo son sinónimo de destreza, de poder y de heroicidad y durante el Siglo de Oro en nuestra pintura se reservan casi exclusivamente para la Casa Real y los Grandes. Nuestros santos jinetes por su parte rezuman estas ideas y por eso también portan en las manos sus armas, y en particular destacamos la pintura de San Pedro Tomás quien con la diestra levanta la bengala o bastón de general, demostrando su papel victorioso como comenta Palomino al tratar el retrato velazqueño del príncipe Baltasar Carlos del Salón de Reinos del Buen Retiro "...aunque de pocos años, armado y a caballo, con bastón de generalísimo en la mano, en una jaca; la cual corriendo con gran ímpetu y veloz movimiento, parece que con impaciente orgullo, respirando fuego, solicita ansiosa la batalla, prevista ya en su dueño la victoria"⁴⁷.

Parece según estas palabras como si la posición en corbeta del caballo significara en sí misma la victoria del héroe.

La postura que adoptan los equinos plasmados en los techos del presbiterio es una de las dos posiciones en las que el arte de la Edad Moderna los retrata. Al paso los caballos se pintan cuando sus jinetes son reinas o grandes damas; es un paso lento, solemne, propio de entradas triunfales. Para retratar a los monarcas o a los generales victoriosos, el caballo va a corbeta o en posición de *levade*, que en equitación es como un saludo que se le impone al animal que es obligado a alzar las manos. Esta postura ecuestre está llena de bizarría, de fuerza e ímpetu, augura como mencionamos un triunfo, el caballo tiene por tanto un significado regio.

Velázquez como otros grandes de la pintura del momento, fue un gran maestro que retrató a sus personajes cabalgando de una u otra forma. Y tanto el artista sevillano como a buen seguro el pintor de las carmelitas, emplearon los modelos grabados que aparecen en los dos tratados de equitación más difundidos del Siglo de Oro⁴⁸. Por un lado la obra editada en París en 1625 dedicada al aprendizaje del arte ecuestre del joven Luis XIII, con grabados magníficos de Crispín van de Passe el

⁴⁶ GALLEGO, J.: *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984, págs. 228-230.

⁴⁷ PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y escala óptica*, capítulo IV, Vol. 3, *El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1947.

⁴⁸ GALLEGO, J.: Catálogo de la exposición *Velázquez*. Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 252-253 y 257- 258.



8. Santa Teresa de Jesús.¹

Joven⁴⁹, donde se ven entre otros al rey francés haciendo “*voltes en corvettes*”. En España, siguiendo la estela de la obra anterior aparecerá desarrollando idénticos pasos ecuestres el príncipe Baltasar Carlos en las láminas del volumen de Don Gregorio de Tapia y Salcedo *Exercicios de la gineta, al Príncipe Nuestro Señor D. Baltasar Carlos* publicado en 1643. Aunque el fondo de muchas de estas estampas y posteriores cuadros y retratos lo vamos a encontrar en otra conocidísima obra, que sirvió de modelo también y fueron copiadas sus láminas en las arquitecturas efímeras de tantas fiestas y arcos de triunfo que orlaron la Edad Moderna española, *Vida de los doce Césares* de Suetonio, de la que se copian con fruición los grabados de los emperadores romanos de Antonio Tempesta⁵⁰.

⁴⁹ PLUVINEL, Antoine de: *Macraige Royale o L'Instruction du Roy en l'exercice de monter á cheval*, París, 1625.

⁵⁰ PEMAN, C.: “Sobre retratos de emperadores de Zurbarán en Lisboa”, *Archivo Español de Arte*, nº 5, págs. 146-147, Madrid, 1964.

La iglesia Parroquial de San Sebastián de Cañete la Real en la Edad Moderna, a través de las visitas pastorales e inventarios parroquiales

Eduardo Asenjo Rubio
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo está en la línea del anterior¹, aportando nuevos datos sobre la arquitectura religiosa del norte de la provincia de Málaga, adscrita a la antigua Archidiócesis de Sevilla. El análisis se centra en la actual localidad de Cañete la Real.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio Cultural/ Arquitectura Religiosa.

Saint Sebastiane's Parish Church in Cañete la Real into Modern Age through Books of Pastoral Visitations and Inventories.

ABSTRACT

This article is in the line of the previous one, contributing new information on the religious architecture of the north of the province of Malaga, assigned to the former Archdiocese of Sevilla. The analysis centres on the current one locality Cañete la Real.

KEY WORDS: Cultural Heritage/ Religious Architecture.

ADICIONES A LA HISTORIA CONSTRUCTIVA DE LA PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN DE CAÑETE LA REAL.

Para conocer la historia de la parroquia de San Sebastián es imprescindible hacer referencia a dos obras de Rosario Camacho, pionera en documentar el largo y a veces embrollado proceso constructivo de esa fábrica², como podrá comprobarse a lo largo de este artículo, sobre todo por lo habitual a la hora de incumplir los mandatos de visitas y su acumulación en el tiempo, prologándose durante años algunas de las mejoras planteadas. Para comprender con mayor claridad la exposición de este artículo, he querido seguir un orden cronológico, atendiendo principalmente

* ASENJO RUBIO, Eduardo: "La iglesia Parroquial de San Sebastián de Cañete la Real en la Edad Moderna, a través de las visitas pastorales e inventarios parroquiales", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 197-214.

¹ ASENJO RUBIO, E.: "Aportaciones al estudio del Patrimonio Cultural de Málaga." *Boletín de Arte* nº 22, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, págs. 135-158.

² CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, Excm. Diputación Provincial. Málaga 1981. *Arquitectura Religiosa en Cañete la Real. Málaga*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.

a los datos que ofrecen las visitas, independientemente de que éstas se refieran a la construcción de la parroquia o a la dotación de bienes muebles. Sólo de este modo podrá tenerse una imagen en paralelo de lo que ocurría en la edificación del templo, sus avances y retrocesos, como en su amueblamiento³.

Como afirma la doctora Rosario Camacho es difícil conocer la fecha exacta de la construcción de la parroquia de San Sebastián⁴. De hecho, un inventario de los bienes de dicha parroquia realizado el uno de enero de 1927 es bastante claro al respecto, simplificando que ese templo había sido construido durante los siglos XVIII y XIX⁵.

Sin embargo, existen abundantes e interesantes noticias sobre esta parroquia que se han conservado en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, sobre todo en los legajos que comprenden los protocolos notariales de Cañete la Real, como en las diferentes secciones que integran el Archivo General del Arzobispado de Sevilla⁶, con especial referencia a los Libros de Visitas; y todo ello permite reconstruir parte de la historia de este inmueble y conocer a través de sus documentos, los acontecimientos que condicionaron sus diferentes fases de construcción. Todo el siglo XVIII y el XIX está bien documentado, sin embargo en las centurias del XVI y XVII la información es bastante escasa. Las visitas pastorales que se realizaron a lo largo del tiempo tienen una importancia muy significativa, no sólo como información puntual, sino como base para análisis de períodos más largos, en donde pueden advertirse los diferentes cambios arquitectónicos y ornamentales que se produjeron en esta parroquia, la dotación de nuevos bienes muebles, entre otros aspectos.

D. Cayetano Espinosa, párroco de San Sebastián, en el inventario referido de 1927 informa que en 1613 se consignan en los libros de "Visitas" conservados en el archivo de la iglesia, las primeras cuentas de la construcción del centro de la iglesia y en 1747 se había terminado la parte inferior hasta la fachada, fechas que hasta el momento se desconocían con exactitud⁷.

A finales del siglo XVII, se observa a través de las relaciones de las visitas *ad limina* un buen ritmo e intensidad en la programación del amueblamiento de la iglesia de San Sebastián. En la visita realizada el 21 de diciembre de 1685 se dejaron provistos varios mandamientos, como el encargo de dos confesionarios, componer

³ Debido a la importancia y amplitud documental existente sobre las diferentes fases constructivas de la iglesia de San Sebastián, estoy realizando una publicación cuyo análisis es más amplio que el que se presenta en este artículo.

⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca...*, pág. 512.

⁵ Archivo General de la Archidiócesis de Sevilla (A.G.A.S). Sección IV Administración General. Serie Inventarios, legajo 14.573, pieza n. 57.

⁶ En el año 2001 se publicó la primera parte de este artículo, cuya investigación principal se centraba en los fondos del Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Después de varios años de intensa reforma de una parte del edificio como de los fondos, los documentos han rebido firmas nuevas. Agradezco nuevamente a Isabel González Ferrín y a Nuria Torres, archiveras, así como a Manuel Zambrana Ruiz, auxiliar de archivo, por su labor profesional.

⁷ Es singularmente relevante esta información, porque en ese año no se había producido la destrucción de iglesias y conventos, previo a la Guerra Civil, y la consiguiente quema de sus archivos. De este modo, el párroco pudo ver y comprobar de primera mano dicha información.

la pila bautismal; aunque quizás el más interesante fuera la disposición sobre el Sagrario que debía hacerse para el nuevo altar mayor. También se debía hacer otro Sagrario comulgatorio para el altar de Nuestra Señora de la Concepción⁸.

En la visita celebrada el 1 de mayo de 1692 se reiteraron algunos de los mandamientos anteriores, como por ejemplo la orden número 19: "Que en la mayor boveda se acabe el Sagrario que se esta haciendo de nuevo para el altar mayor y se coloque y ponga con la decencia que le previene en el segundo mandado de la visita pasada⁹".

En otra visita de finales del siglo XVII hay que destacar diversas noticias sobre la ubicación del inmueble y la descripción correspondiente de la fábrica, enumerándose interesantes datos, como la identificación de los bienhechores y caudales más importantes de la villa. En el primer punto se describe que Cañete la Real está en un llano que hace la sierra, a una legua de distancia de Teba. Se trataba de un lugar rico con una vega de "admirables tierras, ganados y ay personas de muchas obligaciones y caudales". Respecto a la iglesia describe que "no tiene más de medio cuerpo pero es de admirable y robusta fábrica, aviase hecho altar mayor que ya se estaba dorando. La sacristía es mala pero esta en animo de hacerla nueva en concluyendo la obra principal, los retablos son buenos y las imagenes devotas...¹⁰". Había cuatro ermitas, la de los Remedios, del Carmen, de Jesús y de San Marcos. De todas ellas sólo las dos primeras coinciden con las que se mencionan en la visita de 1786. En los conventos de San Francisco y en el de Carmelitas había 25 monjes y 20 monjas. El informe señalaba a D. José Linero como uno de los eclesiásticos más ricos de la villa.

En la visita del 11 de mayo de 1705 hay que destacar dos mandatos interesantes, uno referido al altar mayor de Nuestra Señora de la Concepción, y la conversión en aceite de los arrendamientos de las tierras que estaban vinculadas a dicha imagen, ya que parecía que no se estaba aplicando a esa finalidad, por lo que se había determinado que el eclesiástico correspondiente lo administrase para la liquidez de la fábrica, como se desprende del siguiente comentario:

"...pues cabe en los desempeños y caudal que hoy tiene se forme en la torre un chapitel, no solo a cuanto conduce a la hermosura de dicha torre, sino es tambien porque en la intemperie de este pays hay sobrada experiencia de los riesgos de las campanas y de la continuación de las aguas con la injuria de los temporales viven la torre¹¹".

En la visita realizada en 1706 se plasmaron 23 disposiciones, todas ellas de gran interés, entre otras razones, porque informan sobre los bienes muebles, una

⁸ A.G.A.S, Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 05161, año 1686-1689.

⁹ A.G.A.S, Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 05162, año 1691-1693.

¹⁰ A.G.A.S, Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 05165, año 1694-1700.

¹¹ A.G.A.S, Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 05174, año 1706-1816.

documentación que permite comprender las diferentes opciones estéticas que presentaba el interior del edificio, su distribución, prioridades, el ornamento para la liturgia o el adoctrinamiento de la población que se hacía a través de ellos, la elección y advocación de las capillas, entre otros aspectos. Además, este documento tiene un valor bien indicativo, en la medida que señala en el margen si dicha orden se realizó o si quedaba pendiente para la siguiente visita, pero también, y como es el caso, muchos de los mandamientos no se hicieron a causa de la construcción del inmueble, con lo cual la estrecha relación entre obra y amueblamiento queda perfectamente relacionada y supeditada a los ritmos constructivos. De esas 24 disposiciones, sólo 4 no se hicieron por motivo de las obras en la iglesia, 14 se cumplieron y 6 se incumplieron.

Del primer grupo destaca: el mandato primero que se refiere a las puertas del sagrario del altar mayor, al que debía ponerse unos goznes más pequeños para su mejor ajuste y evitar que entraran las sabandijas, así como dorar el ribete que estaba pegado a la planicie en la parte interior, porque causaba un efecto de fealdad el hecho de no estar dorado, y que con cuatro panes de oro podía remediarse. El cuarto mandato expresaba que se comprara una cajita para pectoral y llevar a Cristo sacramentado "de secreto", que fuese dorado y se dispusiera en la tapa un jeroglífico del Santísimo. Para realizarlo se debía dar en pago la que tenía la iglesia, porque era muy pequeña y porque costaba sacar la sagrada forma. Una vez hecho el pectoral se pondría en una bolsa de tela rica con sus cordones para que el sacerdote lo portara con la máxima decencia. En cuanto al cáliz torcido y una taza de plata que estaba en poder del mayordomo, al ser inservibles, debía hacerse uno nuevo, disponiéndose que la copa se dorase por dentro. Sin embargo, antes de realizarlo había que pesar dicho cáliz y taza, para que el que entregara el platero fuera del mismo peso. El sexto mandato consistía en aplicar las maderas sobrantes del armario para el archivo y realizar un cancel para la puerta colateral de mano derecha, debido a que en esa zona los aires batían con fuerza y apagaba las lámparas y velas de los altares. Es significativo que se pidiera que el cancel no fuera de escultura, ni de otro modo costoso, sino sólo decente que reparara el daño sufrido, pensando más en una intervención provisional que definitiva. El mandamiento 23 pide al mayordomo que comprara sillas de *basqueta* de moscovia con clavazón dorada y de fábrica primorosa para ponerlas en el presbiterio, y que se quitaran las de madera por estar feas e indecentes.

De los mandamientos que se cumplieron, la construcción de un armario en forma de escaparate que sustituyera las taquillas que conservaban la prolija documentación de la parroquia, es quizás uno de las más interesantes. Se hizo el armario debido al estado de humedad que presentaban los documentos y para evitar su progresivo deterioro.

Le sigue un amplio grupo de mandamientos referidos a la ropa de la iglesia: casullas, ternos y toallas, que en su mayoría se encontraban en mal estado y se sustituyeron por otras o bien se pasaron los bordados a otras piezas nuevas.

Revisando la documentación existente sobre la historia constructiva de la parroquia de San Sebastián da la sensación de haber existido una "mano negra" en

lo referente a la pérdida de informes sobre algunas visitas y cumplimientos de mandatos dispuestos por los maestros de fábricas. Un documento de 1715 recoge el estado ruinoso de la “vieja” iglesia, habiéndose dispuesto la construcción de una nueva, cuyo nuevo eje se disponía en dirección opuesta a la primitiva¹². El maestro de obras en aquellos años era Diego Antonio Díaz, uno de los arquitectos más significativos de la primera mitad del setecientos del barroco andaluz, y especialmente de Sevilla. Recientemente, la recuperación de varios documentos ha permitido conocer el estado constructivo de la parroquia de San Sebastián. El 7 de mayo de 1716 Martín Pérez Mayor en nombre de la fábrica de la iglesia de Cañete la Real en los autos con el deán y cabildo de la iglesia metropolitana de Sevilla sobre el embargo de las cuartas partes del diezmo para la obra que se debía realizar en dicha parroquia, pidió al licenciado D. Francisco de Arroyo, procurador mayor del deán y cabildo de la Catedral de Sevilla, que entregara los autos que se había llevado. Respondió que no estaban en su poder a pesar de haberlos buscado. Entonces se determinó que el procurador mayor costeara una nueva visita a dicha iglesia, declarando el estado y la calidad del inmueble. El auto solicitaba al maestro mayor de fábricas que declarase el estado de la iglesia, las obras y reparos que necesitaba “con la misma expresión que hizo la primera y la haga ante el presente notario”¹³. Es muy significativo que en el mismo documento expresara que el maestro mayor de “fábricas “remendo borradores... y pudiendo hacer otra visita declare el estado de la iglesia”¹⁴.” De hecho, en la declaración de 9 de mayo de 1716 del maestro Diego Antonio Díaz “se acuerda” de la ruina que amenazaba a la iglesia y el reparo de la nueva¹⁵. Debido al estado ruinoso de la iglesia vieja, ésta no admitía ningún tipo de reparos, a no ser que se hiciera de nuevo el tejado, lo cual significaría un gasto considerable, además de un gasto absurdo “por rason de que esta atravesada en la delantera de la nueva por cuia causa tienen mala salida las aguas, y pudriran las dichas paredes y enmaderados que se hisieren, y dentro de pocos años bolbera a suceder la mesma ruina, y porque dicha Iglesia viega es interina asta que se acabe de seguir la Nueva que le falta un entercolumnio, y puerta principal que es lo que se debe aser”¹⁶.”

Continuando con el análisis del documento, en un informe fechado el 6 de agosto de 1715, la Diputación de Negocios informó al cabildo que Diego Antonio Díaz se había excedido en su cometido, presupuestando un gasto de 3.000 ducados para el arreglo del tejado¹⁷. Sin embargo, un año después el maestro mayor de fábricas pudo cambiar esta información, mejorándola y teniendo en cuenta que la decla-

¹² CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca...*, pág. 512.

¹³ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.766.

¹⁴ *Ibidem*, s/f.

¹⁵ Con lo cual no se realizó una segunda visita, sino que el maestro mayor de fábricas hizo un ejercicio memorístico para recomponer la primera visita.

¹⁶ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.766.

¹⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca...*,pág. 512.

ración se hizo de memoria: “porque en todo tiempo aunque se aga el reparo de la vieja siempre en adelante es presiso que se siga y se acabe la Iglesia Nueva por cuia rason mas bale, y es importante el que lo que se abia de gastar en este infrutuoso reparo se gaste en proseguir la dicha Iglesia Nueva en que se gastara de nueve a diez mil ducados, y es contra conciencia gastar en reparos de lo que en adelante no a de serbir, mas de tres mil ducados por lo qual, y estar amenazando prosima ruina de que suceda una des[gra]sia conbiene y soy de parecer que aunque al presente no se puede proseguir la obra de la dicha Yglesia nue[ba] se demuela y deribe la viega, y que en ella no se gaste nada sino es lo que fuere necesario para los cerramientos de la nueva interin que no se acabe de labrar...¹⁸”. Finalmente por auto de 9 de mayo de 1716 se mandó que se prosiguieran las obras de la iglesia nueva, como estaba mandado en los autos que se habían perdido, embargándose las cuartas partes de los diezmos. Se mandaba que derribara la iglesia vieja y se hicieran los tabiques necesarios para celebrar los divinos oficios. Las obras de demolición no se iniciaron hasta el 3 de junio de ese año¹⁹.

También las visitas se hicieron eco de la problemática de la construcción de la parroquia de San Sebastián en 1715, año que debió de ser determinante para la buena marcha de las obras. El informe del visitador de 18 de abril de 1715 aporta más información al respecto, ya que pudo comprobar como la iglesia antigua aún descansaba sobre la nueva, lo que estaba provocando el hundimiento de los techos de la primera. Esta situación *in extremis* hizo que se llamase a un maestro alarife de Cañete para que reconociera los daños y a un maestro carpintero de Sevilla, que en ese momento se encontraba trabajando en Teba. La declaración de ambos coincidió en que se debía derribar toda la techumbre de las tres naves y volverla a hacer, y sin que de la iglesia vieja pudiera aprovecharse ni una sola teja. Presupuestaron las obras en 28.000 reales; sin embargo, las arcas de la fábrica se encontraban agotadas debido a que en los últimos años los caudales se habían empleado en el “adezeo y ultimo cuerpo que se hizo de la torre en virtud de los autos que se siguieron ante el provisor...” costeando el provisor de su propio caudal 33.000 reales de vellón²⁰. Se proveyó por vía de mandato que el mayordomo de fábrica, que entonces era Juan de Milla, pidiera ante el provisor que se remediara el problema del techo, aplicándose o bien las cuartas decimales o el modo que se estimara más conveniente, dejándose como prueba la declaración de los maestros. Siendo visitador general del Arzobispado de Sevilla D. Gregorio Luis Zapata y Palafox se pasó auto el 27 de abril de 1715 con la declaración de los maestros Pedro Sánchez [Arvar], maestro carpintero vecino de la ciudad de Sevilla, en compañía de Alonso Domínguez, maestro alarife. La situación era la siguiente: la madera se encontraba podrida y vencido el techo por haberse arruinado y descargado sobre el arco toral de

¹⁸ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.766.

¹⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca...*, pág. 512.

²⁰ A.G.A.S. Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 05184, año 1713-1714.

la capilla mayor de la iglesia vieja, lo que había originado que la iglesia nueva recibiera un gran daño a causa de la armadura y colgadizo de la nave que venía sobre la iglesia nueva “y van correspondiendo dos pilares principales y las paredes maestras de afuera una y otro por coger y atravesar su longitud una canal maestra que atraviesa todo su ancho y fachada de la iglesia nueva.” La seguridad de la techumbre no se solucionaba con apuntalarla, según el juicio de los maestros consultados, ya que con la fuga de los puntales se movería la obra. Tras el reconocimiento de Alonso Domínguez sobre las paredes de la iglesia vieja, arcos y pilares, dictaminó que se hallaban “firmes y suficientes” como el edificio nuevo, y no le causaba daño alguno a la iglesia nueva, “ni otro defecto más que el de asombrarle que la tiene por delante prolongada y que todo el daño y peligro viene amenazada únicamente por el techo.” Valoró el material de la iglesia vieja en 2.500 ducados²¹.

En la visita de 1721 se relata como hacía seis años que se había librado la cuarta parte de los diezmos de la villa de Cañete la Real para la perfección y último remate de la iglesia, a la que sólo le faltaba poco más de un arco. En ese año su estado era el siguiente: se habían levantado algo las paredes, y “en todo se va con mucha lentitud” y debido a la tardanza, los interesados habían iniciado un pleito contra el administrador D. Martín de Arana. La torre se encontraba reparada²².

En un voluminoso corpus documental que integra diferentes fases constructivas de la parroquia de Cañete la Real, el arquitecto Silvestre Tirado refiriéndose a la portada de la iglesia dice que es de piedra del Señorío de Jomillos, la mejor que había por esos parajes, a una distancia de dos leguas de la villa. Las obras de la portada se habían empezado el 19 de mayo de 1728. Diego Antonio Díaz, arquitecto, fue a visitar y a reconocer la obra que se había hecho, lo que faltaba por realizar y lo necesario para su conclusión, dejando un informe muy completo y sumario. Hasta ese momento sólo se había labrado una columna jónica, faltando el arquite, friso, cornisa, frontis, remate y el cuerpo del nicho para San Sebastián. También debía concluirse el enlucido de la pared de yeso blanco y debajo sobre el “*fahardo*” de cal y arena se debía “*desharrar*” de yeso prieto arreglada y a plana para que saliera perfecto el enlucido. Aún estaban por realizar las siguientes obras: portada, enlucido de las fachadas, puerta principal, cañón de la bóveda central y nave lateral, toda la solearía de ladrillo tosco revocado y la capilla bautismal. La sacristía en el testero del crucero de la nave de la epístola que llamaban del Rosario por detrás del altar mayor, y en la capilla del Rosario se debía hacer otro cuarto taller para guardar las alhajas. Otro elemento aún sin realizar era la lonja que circundaría el templo por su fachada principal, así como por las dos colaterales. Tasó la obra en 10.000 reales.

En la visita de 1730 puede observarse un avance progresivo de las obras a diferentes niveles, como también el control minucioso del gasto, para lo que el provisor dictaminó severas medidas. El mandato sexto se refería a los enterramientos

²¹ *Ibidem.* s/f.

²² A.G.A.S, Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 05190, año 1721.

en la iglesia parroquial, motivado por la solicitud de varios lugares y sitios en la nave de en medio y otra en la capilla mayor. El modo de sepultura era con o sin caja. El problema de los enterramientos, además del gasto que suponía de cal y ladrillo, era el deterioro de la nueva solería. El cómputo de las sepulturas era el siguiente: Se aumentó 23 sin caja, y 30 con ella. En la nave de en medio había 46 sin caja y 60 con ella. En la capilla mayor había de las dos. En otros mandatos se señaló la necesidad de vestuario. En relación al estado de la fábrica, en ese año todavía tenía embargada la cuarta parte para la obra que se estaba haciendo en la iglesia, y según valoración del provisor “la que acabada será muy hermosa”. Se estaba fabricando la torre y las campanas, ya que las que antes tenían estaban quebradas, y una devota había dejado por vía testamentaria 300 ducados para su ejecución, con el cargo de dos misas. Otro mandato señalado consistía en que el vicario prohibiera, a no ser que fuera urgente, que el mayordomo de la fábrica gastara el dinero en encerados para las ventanas de la parroquial a las que se les había puesto vidrios a costa de la cuarta parte, y se precisaba todo el caudal para concluir las obras, ya que con motivo de la construcción de la torre se encontraba al descubierto casi un testero de la iglesia. Por lo tanto, no había necesidad de hacer un gasto tan elevado y por consiguiente que no se abonara en la cuenta²³.

El 24 de octubre de 1741 el arquitecto Silvestre Tirado visitó la iglesia para reconocer, entre otras obras, la sacristía y su entrada, el cuarto de las alhajas, lugares comunes, las tres naves, el coro, cuya obra había sido rematada en Juan Eusebio Sánchez, maestro de carpintería²⁴.

Una de las primeras noticias sobre el estado de conservación de la nueva iglesia es un documento fechado en 1757, firmado por el estado religioso, el consejo, la justicia y el regimiento de la villa de Cañete, con motivo de los estragos ocasionados durante el terremoto de 1755. La información va más allá del mero relato de las pérdidas, y aporta otro tipo de datos, como la procesión que se realizó para el traslado del sacramento, lo que permite conocer el itinerario procesional, y sus consecuencias en la sacralización del espacio público y, por ende, una característica bastante común en la sociedad del Antiguo Régimen.

Los asistentes declararon como una única voz bajo la protección soberana de la Virgen María, que el uno de noviembre de 1755 sobre las nueve o diez de la mañana se produjo un fuerte terremoto con un radio de acción amplio²⁵. En una valoración genérica sobre lo sucedido se relata que muchas ciudades y pueblos del reino se habían arruinado, “*levantados sus edificios*”, perdidas muchas personas y caudales. La habitual sugestión en la que vivía la sociedad de la época, cuando una catástrofe arremetía contra personas y bienes, se ilustra de un modo excepcional en el siguiente párrafo: “...todo dimanado de nuestras culpas con que tenemos ofendido a

²³ A.G.A.S. Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 1376, año 1730-1732.

²⁴ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.767.

²⁵ ARANGO GONZÁLEZ, J. R.: *Análisis de terremotos históricos por sus efectos. El terremoto de Andalucía*. Centro Internacional de Métodos Numéricos en Ingeniería. Barcelona 1995.

Nuestro Amantísimo Dios, quien mirando a esta villa y sus vecinos con su misericordia, solo fue un amago de su divina justicia, pues merecíamos, por nuestros defectos ser sumergidos en los abismos; y solo padecio en tan gran conflicto las casas de Nuestro dios..."²⁶.

Significativa es la breve, pero concisa descripción de la situación en la que quedó la iglesia de San Sebastián, "cuarteándole sus bóvedas y postes, dejándola tan maltratada...", por lo que se trasladó el Santísimo Sacramento a la ermita de Nuestra Señora de El Carmen. También se llevaron en procesión las imágenes de Nuestra Señora del Rosario y de la Aurora. Otro de los inmuebles religiosos afectados por el terremoto fue el convento de Nuestro Padre San Francisco, destejándole la mayor parte de los tejados y otras oficinas.

Para remediar la ira divina, pero también sus beneficios, la villa de Cañete la Real acordó hacer un voto en la fiesta de todos los santos y cortesanos del cielo. De este modo, reunidos ambos cabildos en la Iglesia parroquial se decidió salir procesionalmente cantando como rogativa las letanías de los santos. Se hizo estación en la ermita de Nuestra Señora de El Carmen:

"... sitio donde nos refugiamos todo el tiempo que Nuestra Iglesia Parroquial estuvo sin uso, a causa del terremoto expresado, Y desde dicha ermita se vuelva Proseccionalmente del mismo modo a Nuestra Iglesia Parroquial, Y se haga fiesta estando patente el santísimo sacramento Nuestro Dueño y Señor, y su madre santísima con misa cantada y sermón, costeándose por ambos cabildos por mitad. Y asi se practtico en el año proximo pasado de setecientos cincuenta y seis, y asi se ha de hacer en este presente año de la fecha, continuandose en lo subsesivo el referido dia para siempre jamas, vajo del voto que hacemos en esta escriptura a su majestad..."²⁷.

Como consecuencia del terremoto y lo maltrecha que había quedado la fábrica parroquial en 1755 Tomás José Zambrano tuvo que "derribar tres bóvedas de cada nave de los lados próximos a la capilla mayor, por estar muy quebrantadas y fuera de su punto"²⁸. El presupuesto de éstas y otras obras, como la de la sacristía ascendieron a 14.450 reales.

Detrás de ese expediente -en el folio 16- hay una declaración de Ignacio de Bogas, maestro de albañilería de la ciudad de Antequera, que declaró que había hecho diferentes obras y reparos en la iglesia parroquial, según la dirección y disposición que debía ejecutar el maestro Cristóbal García²⁹, difunto, y maestro arquitect-

²⁶ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM). Sección Protocolos Notariales Pueblos, Cañete la Real, escribanía de Pedro Alcántara Ramírez, legajo P. 6161, s/f.

²⁷ *Ibidem.* s/f

²⁸ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.766.

²⁹ Interesante figura del Barroco, autor de la iglesia de Madre de Dios de Antequera y de otras obras de esta ciudad.

to de esa ciudad. La declaración es sumamente interesante por el número y alcance de la intervención:

En primer lugar, “entabicar y desentabicar distintos pedasos de toda labor colaterales y en las dos ultimas de la nave de enmedio”.

En segundo lugar, “abierto y masisar distintas raxas de las expresadas naves y de la media naranja de dicha Iglesia”.

En tercer lugar, “se echaron claves nuevas a casi todos los arcos de dicha Iglesia... y al exterior también se blanqueó la iglesia de dos manos” desde el 25 de abril al 23 de junio de este presente año.

Declaró tener más de 54 años, y no firmó porque no sabía. Fue dado en Antequera el 15 de noviembre de 1757.

En otro excepcional documento del que no se tenía noticia, en relación con los efectos del terremoto de 1755, hay que incluir la declaración -ante el escribano público de Cañete la Real Francisco Albarrán- de Fray Sebastián Padilla, religioso lego profeso de la Orden Tercera Descalzos de Nuestro Padre San Francisco, en su convento de la ciudad de Antequera y maestro de Arquitectura en la provincia de Andalucía³⁰. En ella expuso que por disposición de D. José Rivas Acuña y Carvajal, vicario eclesiástico de la iglesia parroquial de San Sebastián, había estado haciendo diferentes obras y reparos en dicha iglesia en la forma en la que debía ejecutarla Cristóbal García, maestro de arquitectura y vecino que fue de la ciudad de Antequera. Además fue el primero que reconoció la iglesia y dio las disposiciones necesarias por orden del vicario. A continuación se detallan cada una de las obras que se realizaron para paliar los efectos sísmicos:

En la torre se hizo un tabique en la salida al tejado principal de la iglesia con su puerta, cerradura y llave, cubierto con canales para impedir el paso a los tejados, como asimismo la acentuada quiebra por estar frontera las entradas por la torre.

Se compuso toda la torre por dentro y algunos escalones que estaban lastimados.

Se tejó de nuevo el tejado inmediato a la torre, por estar todo inservible.

La pared del frontis se cubrió de ladrillo nuevo por la parte superior, y se cogieron con grueso todas las juntas que la unían al tejado. En medio de ella se puso un pilar de piedra, ladrillo y azulejos por haberse caído y roto el que tenía, habiéndose pintado el dicho pilarcito, remate, cornisas, frontis, puerta mayor, como las basas de la iglesia en ocre y almagra. Este aspecto es realmente interesante para conocer el gusto por la aplicación del color a la arquitectura religiosa del setecientos, sobre todo si trasladamos este concepto a algunas intervenciones recientes, cuyo resultado es bastante dudoso y pone en evidencia los escasos criterios que se emplean en la elección del color de estas iglesias parroquiales históricas.

³⁰ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.766.

También se derribó la sacristía vieja a excepción de la pared que caía al corral por estar todavía capaz, y se hizo de nuevo ampliándose a cinco varas de largo y tres más de alta para que quedase la solería al nivel del pavimento de la iglesia. Las paredes se hicieron de ladrillo, piedra, cal y arena. Para las maderas se usó el chopo, se tejó de nuevo toda la sacristía. Las paredes por fuera se hicieron con mezcla fina y se blanqueó dos veces por dentro y por fuera. Se le puso la cornisa al tejado y ventana de ladrillo fino con su pintura y los tejados preparados con sus cadenas para los aires. En el interior se hizo una bóveda de "sinchos y lunetos" de ladrillo doble, como en toda la sacristía, aplicándosele yeso blanco lavado. Se decoraron con molduras y "tanibanillos" los cinchos, mientras que en el testero se hizo de cajones coronado con una almeja de yeso labrado a talla, y a juzgar por el informe la bóveda había quedado bien dispuesta, como requerían las reglas del arte.

Se pusieron en sitio nuevo las taquillas de la sacristía de la iglesia de modo que hicieran juego de cajones. También se terraplenó todo el suelo, que se subió y se puso de losetas mazarías, además se colocó el aguamanil en otro sitio más cómodo. Se colocaron todas las puertas. En el cuarto taller se arreglaron las rajadas de las paredes y se hicieron otras obras importantes, de cara a dar estabilidad a ese espacio. También se blanqueó.

En la lonja o acceso a la iglesia, al haber quedado ésta cortada y con revueltas, tras haberse alargado la sacristía, se hizo una nueva pared para lo que se vació un monte de tierra, cuyo efecto inmediato fue la diafanidad y anchura espacial, al tiempo que se empedró el "Ambito Moderno"; además se quitaron los escombros y se saneó el antiguo empedrado. Se hizo una nueva entrada de gradas y se compusieron las dos paredes que hacían entrada a la puerta principal. En el *planning* de las obras se incluyeron asear y componer otras oficinas de la iglesia, como el osario que no se podía usar por la acumulación de escombros.

El documento además de detallar las obras que se hicieron, contiene las temporadas en las que se realizaron, así como los trabajadores que lo hicieron posible. Este tipo de información es muy representativa para conocer el mundo laboral de la época, la duración de las obras, los materiales constructivos y ornamentales, el vocabulario arquitectónico, pero también las técnicas empleadas, entre otros aspectos.

El plan de trabajo fue bastante conciso, dividiéndose en cinco temporadas, y en cada una de ellas se hicieron las siguientes intervenciones, recogidas en los cuadros de las páginas siguientes:

1ª Temporada (Del 4 al 28 de julio de 1758)	
1ª Semana: Fr. Sebastián Padilla, 12rl. Un oficial 7rl y medio. 3 Peones de 3 a 5rl cada uno. 18 días de trabajo, quitando las fiestas hace un total de 621rl. Además, trabajaron en la primera semana: Tomás Villodres 3rl y medio, 4 segadores forasteros 4rl. 1 hijo de Francisco Vivar 3rl.	Total 137rl
2ª Semana: Los mismos peones y el hijo de Francisco Vivar ganó medio real más. Otros peones nuevos: Francisco Cueto 4rl.	Total 164rl
3ª Semana: Trabajaron los mismos peones.	Total 164rl
4ª Semana: Trabajaron los mismos peones. El domingo trabajaron los 4 forasteros y Tomás Villodres, llevando de jornal 19rl y medio al día. Entro nuevo Cristóbal Ruiz con 3rl y medio para toda la semana.	Total 204rl
Notas: Se incorporó un zagal que ganaba 16mrs al día por arrimar al tiro los materiales. 16rl que se le pagaron a Fr. Sebastián Padilla por componer sus herramientas. Por llevar y traer a los maestros de Antequera a Cañete se pagaron 48rl.	

2ª Temporada (Del 23 de agosto a finales de septiembre de 1757)	
Fr. Sebastián Padilla por 33 días de trabajo 396rl.	
1ª Semana: José de Guerra y Melchor Tenorio trabajaron 4 días, cada uno a 3rl.	Total 24rl
2ª, 3ª y 4ª Semana: Trabajaron los mismos peones y entraron de nuevo, Francisco García, Francisco Hartura y Antonio Vaca, a 3rl.	Total 270rl
5ª y 6ª Semana: Trabajaron 3 peones.	Total 108rl

3ª Temporada (Primero de octubre al 19 de noviembre de 1757)	
Trabajo del maestro, 39 días.	Total 468rl
1ª, 2ª y 3ª Semana: Tres peones a 3rl.	Total 262rl
4ª Semana: Tres peones	Total 58rl y medio
5ª y 6ª Semana: Pedro Padilla, oficial de la villa de Teba, 6rl. Los 3 peones y otro más, Cristóbal Aragón.	Total 190rl
7ª Semana: Trabajó José de Guerra.	Total 21rl

4ª Temporada (desde el 9 de mayo 1758)	
9 mayo. Un peón para traer tierra a la sacristía.	Total 2rl
1ª Semana: 1 oficial llamado Pedro Rodríguez, 6rl y medio. 2 peones, Francisco Rodríguez y Alonso Contero, 3rl cada uno.	Total 50rl
2ª Semana: Los mismos trabajadores con igual sueldo.	Total 75rl
3ª Semana: Trabajaron 5 días la misma cuadrilla.	Total 62rl y medio
4ª Semana: Trabajaron 3 días los mismos peones y 1 oficial.	Total 37rl

5ª Temporada (Se comenzó el 10 de octubre de 1758)	
1ª, 2ª y 3ª Semana: Trabajaron los oficiales y peones anteriores, 18 días.	Total 243rl
4ª Semana: Peones a 4rl, con 2 peones más llamados Juan y Vicente de los Reyes, más los jornales del maestro oficial.	Total 135rl
5ª y 6ª Semana: Trabajaron sólo el oficial y Francisco Rodríguez.	Total 126rl
Unos muchachos que trajeron piedra para empedrar la lonja. Por cada espuerta 1 ochavo.	Total 9rl y 32mrs
Por la cal para blanquear el cuarto taller.	Total 6rl y 2mrs
A Juan de Anaya, por mondar las cañas del tejado de dicho cuarto.	Total 6rl
Por hiscal el tejado del cuarto.	Total 11rl y 17mrs
Por mano del que declara se dieron 48rl por los derechos de la declaración que hizo en Antequera el primer maestro de la obra.	Total 48rl
Total de la obra ascendió a 4121rl con 20mrs	

El documento fue escriturado en Cañete la Real el día 2 de diciembre de 1758, y lo firmaron el escribano y Fr. Sebastián Padilla³¹.

Otro documento con fecha de 12 de agosto de 1760 es una declaración de Pedro de Silva, maestro mayor de fábricas del Arzobispado de Sevilla, tras la visita realizada a Cañete la Real sobre las obras realizadas también con motivo del terremoto de 1755 en la parroquia de San Sebastián. Es interesante por varias razones, la primera porque en todo el documento no se cita la intervención o colaboración de

³¹ Lo encontramos en 1758 tasando varios inmuebles pertenecientes a D. Miguel de Dueñas por un valor de 60 reales. AHPM. Sección Protocolos Notariales Pueblos, Cañete la Real, escribanía de Francisco Albarrán, legajo P. 6161, s/f

otros maestros, como Ignacio de Bogas, Cristóbal García, y especialmente la de Fr. Sebastián Padilla, quien finalmente asumió el trabajo y lo llevó a término; únicamente se refiere a las obras encargadas inicialmente al maestro Tomás José Zambrano³². En general, teniendo en cuenta el alto nivel de burocratización de la administración durante la Edad Moderna, así como el férreo control que ejercían los visitantes, los administradores y finalmente los maestros arquitectos en el reconocimiento de las obras, es difícil pensar que los trabajos dirigidos por Fr. Sebastián Padilla en 1758 se hubieran realizado sin la autorización y aprobación pertinente. Quizás podría pensarse, dada la proximidad de la intervención en la parroquia y el documento de 1760, que Pedro de Silva manejara como información primaria el presupuesto dado por Tomás José Zambrano, 14450 reales y que difiere enormemente del montante final, 4121 reales, según documento de Fr. Sebastián Padilla, aunque el maestro mayor de fábricas declaró que el coste final ascendió a 14900 reales. Hasta el momento, la única explicación probable es que algunos de los expedientes que contiene el legajo sobre la construcción de la parroquia de Cañete la Real se hayan extraviado. Además, otro aspecto que llama la atención de este documento es la ausencia de información reiterativa, ya que habitualmente solía hacerse una memoria inicial, recopilando todos los datos. En este caso sólo hay un punto de partida, el presupuesto y las obras del maestro Zambrano, y no se recogen las vicisitudes del inmueble.

A la vista de estos datos, de lo que no cabe duda es que la parroquia de San Sebastián tuvo una vida constructiva muy intensa en dos años, si tenemos en cuenta los dictámenes analizados. De hecho, el informe de Pedro de Silva proporciona jugosas noticias sobre las obras que finalmente se llevaron a cabo en 1760, como por ejemplo, las seis bóvedas que inicialmente se habían mandado derribar se repararon exterior e interiormente, así como los arcos y las paredes que estaban agrietadas. Otra de las intervenciones importantes fue la sacristía, cuyas paredes no se echaron a bajo como estaba previsto, sino que se alargó ocho varas y media, sumando un total de 15 varas y media, que difieren de las cinco varas realizadas por Fr. Sebastián Padilla. En lo que sí coinciden ambos informes es que se cubrió con bóveda de cañón con lunetos y se tabicó doble, aunque el arquitecto trinitario especifica que se decoró con molduras.

Otro aspecto menos tratado y conocido de esta iglesia son los enterramientos, algo muy común en las iglesias hasta que el rey Carlos III prohibió su exhumación en su interior por la Real Cédula de 3 de abril de 1787, posteriormente modificada. Carlos IV en su Novísima Recopilación siguió las disposiciones legislativas de su padre e insistió para que éstas se cumplieran. D. José de Ribas Acuña y Carvajal, cura y beneficiado propio de la capilla de Cañete la Real quería comprar un sitio para sepultura, la que estaba a la entrada de la entrada principal. Se argumentaba que había muchas en todo el ámbito de la iglesia, y en ese sitio al considerarse un lugar

³² A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.766.

inferior a nadie le apetecía enterrarse allí, por lo que se pidió que se compusiera la loza o señal para distinguir el sitio. Se solicitó a Fray Sebastián Padilla, religioso lego de Nuestro Padre San Francisco de la Provincia de Terceros Descalzos de Andalucía y maestro de arquitectura de dicha provincia, y residente en Cañete desde hacía 6 años, que visitara el sitio y emitiese informe, autorizando la sepultura el 11 de julio de 1762³³.

En los protocolos notariales del año 1758 se inserta un memorial de 14 de octubre de 1756, en el que Juan Bautista Pérez, presbítero y mayordomo de fábrica de la iglesia parroquial de Cañete, declaró la pobreza en la que se encontraba el inmueble y que por orden del provisor se mandaba dar 6.000 reales de vellón para la obra de la iglesia. Al no tener más bienes que unas casas cubiertas de teja en la C/ Grande, debido a un alcance al mayordomo anterior Pedro Ramírez, el visitador general D. Juan Martín de Oliva dio licencia mediante decreto para que se vendiera en pública subasta³⁴.

Hay que destacar de la abundante documentación que se ha conservado de la parroquia de San Sebastián, las cuentas de la obra para el período de 1765-1768, dadas por Antonio de Figueroa, maestro alarife, durante las 33 semanas que trabajó en Cañete la Real³⁵.

En 1783 Julián Martínez, maestro herrero y cerrajero de la villa de Osuna dijo que en la última visita realizada se dejó un mandato -cuando hubiera dinero- y se hiciera un retablo para el Sagrario, una crujía desde el coro hasta la grada que subía al altar mayor y un monumento, bajo la intervención del vicario³⁶.

La visita de 1786 duró del 7 al 9 de julio. En ella como era habitual había una primera valoración del inmueble:

“La Iglesia Parroquial es de buena construcción, tiene tres hermosas y espaciosas naves, regularmente adornada de altares, y surtida su sacristía, de todo lo necesario para el culto Divino: su [prio], y solado, sin embargo de los frecuentes enterramientos, que son la causa comun del desaseo de las Iglesias está aquí menos malo, y se advierte que ai cuidado, y vigilancia en los reparos, y composiciones necesarias”³⁷.

Este documento es muy completo por la información que ofrece sobre Cañete la Real, su hospital, conventos y ermitas.

En esta visita pudo comprobarse que la fábrica de San Sebastián estaba completamente saneada, con 17.773 reales de sobrante, teniendo en cuenta que su

³³ *Ibidem. sf.*

³⁴ AHPM. Sección Protocolos Notariales Pueblos, Cañete la Real, escribanía de Francisco Albarrán, legajo P. 6161, fol. 777r y ss.

³⁵ *Ibidem. sf.*

³⁶ A.G.A.S. Sección III: Justicia. Serie: Fábrica, Pueblos, legajo 11.767.

³⁷ *Ibidem.*, legajo 11.168.

renta anual por un quinquenio era de 15.360 reales de gastos ordinarios. Las obligaciones anuales ascendían a 7.692 reales, y por sobrantes para gastos extraordinarios había 7.668 reales.

Aporta diversas noticias sobre la población de la villa, por ejemplo, que contaba con 600 vecinos y eran devotos. Se hizo constar en el libro de visitas la inexistencia de escándalos públicos, ni desórdenes graves.

En otro punto se informa sobre diferentes inmuebles de la ciudad y sus caudales, que por lo excepcional de los comentarios, creo oportuno integrarlos en este artículo. El hospital de San José que asistía a enfermos pobres contaba con pocos caudales, pero bien invertidos según las cuentas tomadas al capellán. La renta anual oscilaba en torno a los 5.314 reales, destinándose para la curación de enfermos 3.601 reales y los 1.710 restantes para pagar diferentes salarios. Se apostilló en el informe lo reducido de la sala de las enfermas y que carecía de la correspondiente ventilación. Se ordenó que se agrandara, proporcionándole algún terreno, condicionado a que hubiera algún sobrante a favor del hospital. En cuanto a las ermitas se limita a nombrar las seis que existían, cinco en la villa: el Dulce Nombre de Jesús, Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de los Remedios, del Carmen, Señora Santa Ana³⁸. En zona despoblada se encontraba la de Nuestra Señora del Carmen de la Vega. Estas ermitas son un buen ejemplo de las que se erigieron en las villas y ciudades que se incorporaron a la corona de Castilla tras concluir el proceso de Conquista en 1492, resignificándose el territorio musulmán en cristiano, adquiriendo nuevos significados acorde con el espíritu de religiosidad popular. Esa vía religiosa fue apoyada y potenciada posteriormente por el Concilio de Trento, que abogó por un contacto emocional y didáctico entre el creyente y la divinidad³⁹. En esas ermitas se consagraban las imágenes de mayor devoción para la comunidad. La mayoría de ellas están estrechamente vinculadas a la tradición oral, y en su mayoría se tratan o bien de advocaciones espontáneas o se identificaban con un acontecimiento milagroso.

Sobre los dos conventos menciona que en el de Religiosos Franciscanos recoletos de la Provincia de San Diego había doce sacerdotes, un corista, un lego y cuatro donados; y en el de las Carmelitas recoletas descalzas, bajo la advocación del Santísimo Sacramento, veinte monjas de velo negro y seis de velo blanco, “exemplares en su vida y costumbres, y que siempre an conservado el rigor de su disciplina sin flojedad, ni relajación.”

En 28 de junio de 1787 Francisco de Acosta, artífice tallista y arquitecto de Sevilla y su arzobispado, reconoció el Monumento que tenía en venta la Hermandad del Santísimo Sacramento de la iglesia parroquial de Santa María la Blanca en

³⁸ En muchos casos, la elección de la advocación está íntimamente ligada con el uso y producción de la tierra.

³⁹ BOUZA ÁLVAREZ, J. L.: *Religiosidad Contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, CSIC, 1990.

Sevilla, y que quería adquirir la parroquia de San Sebastián de Cañete la Real. De su declaración podemos extraer una imagen muy clara del bien mueble: presentaba unos cimientos que servían de base al primer cuerpo de arquitectura, realizado en orden dórico con cuatro columnas que se disponían en ángulo recto, y que recogía en el centro el espacio reservado para la custodia dorada con columnas y era de planta circular. Dicho espacio era de orden corintio compuesto por 12 columnas de las que destacaban cuatro y sobre las que descansaba cada uno de los evangelistas. Se cerraba con cuatro cartelones coronados por la Fe. El segundo cuerpo del Monumento era de orden jónico, siguiendo las reglas de la arquitectura. En él destacaba la imagen del Salvador en lienzo pintado. El último cuerpo, de menor tamaño, era de orden corintio y en su interior exhibía un Señor de la columna. El Monumento se remataba con una cúpula y tres cruces. Su altura era de diez varas, y de anchura cinco y media. El único inconveniente del reconocimiento era que dicho mueble necesitaba componerse y arriostrarse la mayoría de sus piezas. Se tasó en 600 ducados. A la cifra anterior había que unir el traslado a Cañete, cuyo costo ascendía a 1.800 reales, sin incluir la asistencia y manutención de los oficiales, que correría a cargo de la fábrica de Cañete.

El expediente sobre los reparos que debían realizarse en el órgano de la iglesia es realmente excelente, primero por su dilatación en el tiempo, desde 1767 a 1800, segundo por la abundancia de datos sobre los diferentes dictámenes del bien mueble. El primero en reconocer, evaluar y proponer su composición fue Francisco Pérez de Valladolid, artista organero mayor del Arzobispado. Tras visitar la parroquia de Cañete informó que el órgano se encontraba “*derrotado*” debido al rayo que había caído en el templo, provocando que hiciera: “pedazos los pilares...”

La visita del 24 de octubre de 1802 dio como resultado una iglesia parroquial decente, bien servida de ornamentos y con bastante plata. La iglesia tenía un sobrante de 32.782 reales y 20 maravedíes, que debían invertirse en un tabernáculo con puerta forrada de plata para el altar mayor, y solar la iglesia⁴⁰.

En general, la visita de 1805 dejó una valoración poco positiva de la iglesia, señalándose que en la iglesia y la sacristía faltaba el orden y el aseo correspondiente, encontrándose con frecuencia las lámparas apagadas. La limpieza y el estado de los ornamentos era una de las preocupaciones del provisor. Debía componerse la puerta alta del Sagrario alto, llenándola y dorando el hueco de la cerradura antigua. También debía componerse y afirmarse el copón del sagrario alto, ya que se encontraba flojo. Se reiteraron otros mandamientos que se habían incumplido en 1798, como fundir y hacer de nuevo las crismas de la pila bautismal. Debía revisarse la pila bautismal porque perdía agua y en todo caso hacerse una de nuevo. También había que hacer una campana al estar rota la vieja. Respecto a la fábrica, se encargaba al mayordomo que debía recorrer con frecuencia los tejados para evitar goteiras y otros daños⁴¹. Con una Guerra de Independencia en pleno auge era lógico que

⁴⁰ A.G.A.S, Sección II Gobierno, Serie Libros de visitas, legajo 1523, año 05153.

los mandamientos para la iglesia de Cañete fueran continuistas y con escasas inversiones, las justas para mantener el inmueble.

Una de las últimas descripciones que tenemos de la parroquia de San Sebastián antes de los sucesos de 1936, pertenece al párroco D. Cayetano Espinosa. Ofrece interesantes noticias especialmente sobre el estado de conservación de la parroquia a comienzos del siglo XX, así como las obras y los donantes que las hicieron posible. Estos datos son cruciales sobre todo por la profunda reforma que se produjo del inmueble tras la contienda bélica. "Tanto las columnas como los pilares son de piedra, hoy pintada de amarillo con los capiteles blanqueados...El pavimento es de mármol de Coin, blanco y negro y fue colocado el año 1905 con donativo que hizo D. Antonio Talavera Jiménez." Los desastres alcanzaron a muchos bienes muebles de los que desconocemos su cronología y autoría, ya que todos ellos desaparecieron, y sólo se ha conservado esta referencia textual, bien significativa:

"Posee un coro bajo con sillería de nogal de veintitrés asientos. El del centro tiene en el respaldo un alto relieve representando la imagen de la Inmaculada Concepción y un doselete de madera. Cierra el coro una cancela de listones torneados de madera, y dos puertas laterales de dos hojas. Encima de la cancela hay dos esculturas y un Crucifijo pequeños, y dos campanarios de tres campanillas cada uno. La cancela y puerta con cerrojos."

En el mismo sentido se encuentra el órgano, y aunque ya nos hemos referido a él, ahora podemos mencionar que su ubicación "sobre el lado derecho de Coro... fue reconstruido en 30 de abril de 1900 por el maestro organero Don Modesto Carrettol. Importó la restauración dos mil setecientas pesetas, de las cuales donó dos mil el Pro., de esta villa Don Francisco Solís Montilla, y setecientos el Pro., también de esta villa Don Francisco Arjona y Castano."

Una escueta pero sentida nota del cura encargado de Cañete la Real, D. Anselmo González, dirigida al Cardenal Arzobispo de Sevilla el 20 de octubre de 1936, no sólo relataba las pérdidas producidas durante la contienda bélica, sino también proporciona noticias sobre el número de capillas públicas existentes en la villa, de las que no teníamos conocimiento: "...con el mayor dolor participa a V. E. R que con fecha 25 de julio último y por los marxistas incalificables fueron desmanteladas, saqueadas y desvalijadas esta Iglesia parroquial y siete capillas públicas que existen en esta villa. Hasta el presente solo algunas prendas sueltas se han podido encontrar para conocimiento de V. E. R...⁴²".

⁴¹ *Ibidem.* s/f

⁴² A.G.A.S. Sección II: Gobierno. Serie: Asuntos Despachados, legajo 05096.

Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)

María José de la Torre Molina
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo tiene dos objetivos principales: a.) Estudiar la música empleada en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar en la ciudad de Málaga a raíz de la Batalla de Bailén, especialmente en las honras fúnebres oficiadas en la Catedral el 8 de agosto de 1808; b.) Poner de manifiesto la importancia y el carácter propagandístico y legitimador asumido por la música en estas ceremonias. Me ocuparé con cierto detenimiento de dos composiciones: La Misa de Réquiem K 626 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y el Responsorio de difuntos Libera me de Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836). El estudio de las composiciones mencionadas se situará en lo que, de manera convencional, llamamos "su contexto", es decir, en relación con los condicionamientos litúrgico-ceremoniales, espaciales, políticos e ideológicos que favorecieron su interpretación.

PALABRAS CLAVE: Religión/ Ceremonias Fúnebres/ Música/ s. XIX

Music, power and propaganda during Honours rendered for Málaga to Bailen's Heroes (1808)

ABSTRACT

This article is principally concerned with the music that was performed as part of religious ceremonies celebrated in Málaga following the Battle of Bailén, especially during the funerals held in the Cathedral on the 8th of August 1808. In order to underline the importance and the propagandistic role of music in these ceremonies, two compositions, the Requiem Mass K626 by Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), and the Reponse Libera me by Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), are considered. Analysis of these works is situated in relation to the liturgical, ceremonial, spatial, political and ideological factors that empowered their performance.

KEY WORDS: Religion/ Funeral Ceremonies/ Music/ XIX th.

En este año 2008 se cumple el segundo centenario del comienzo de la llamada Guerra de la Independencia contra los franceses. La efeméride está siendo recordada con homenajes y publicaciones de divulgación y de investigación¹. En estas celebraciones conmemorativas hay dos sucesos que están recibiendo un interés especial: el levantamiento del dos de mayo en Madrid y la batalla de Bailén, que tuvo lugar el 19 de julio de 1808. En ella, el ejército napoleónico, al mando del General

* DE LA TORRE MOLINA, M^a José: "Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 215-237.

¹ Vid. p. e. DIEGO, E.: *España, el infierno de Napoleón 1808-1814, una historia de la Guerra de la Independencia*. Madrid, La esfera de los libros, 2008.

Pierre Antoine Dupont, fue derrotado por el ejército español, dirigido por el General Francisco Javier Castaños. Las consecuencias inmediatas de esta derrota, la primera de importancia que el ejército francés sufrió en España, fueron de gran trascendencia, tanto estratégica como ideológico-propagandística².

El trabajo que presento aquí aúna intereses comunes a mis dos principales líneas de investigación: la reconstrucción de las consecuencias de la Ocupación Napoleónica de España (1808-1814) en la vida musical de la ciudad de Málaga y la investigación sobre la presencia y usos de la música en las celebraciones públicas españolas e hispanoamericanas en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen. En Málaga, como en otras ciudades españolas de la época, la actividad musical fue muy rica durante los años de la Guerra de la Independencia, principalmente por el poder propagandístico reconocido a la música y por su enorme presencia en las celebraciones públicas y en muchas situaciones de la vida cotidiana³. El estudio de la música en las "fiestas" ofrece una perspectiva privilegiada para el estudio del panorama sonoro de cualquier ciudad y proporciona numerosos ejemplos de las estrechas relaciones entre música, instituciones, ámbitos de poder, ideología, propaganda y legitimación⁴.

² Vid. Una síntesis del significado ideológico de la Batalla de Bailén y de las perspectivas desde las que la historiografía española ha abordado este hecho en HARO MALPESA, J.: "La campaña de Andalucía y la Batalla de Bailén en la historia y la historiografía españolas de los siglos XIX y XX", en *Bailén y la Guerra contra Napoleón en Andalucía. Actas de las "Segundas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea"*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001, págs. 61-129. Sobre la Guerra de la Independencia y su utilización ideológica, consúltese también ESDAILE, Ch.: *La guerra de la independencia: una nueva historia*. Barcelona, Crítica, 2004; ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001, págs. 119-149 y MORENO ALONSO, M.: *La generación española de 1808*. Madrid, Alianza, 1989.

³ TORRE MOLINA, Mª J. de la: *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*. Málaga, Universidad de Málaga y Ayuntamiento, 2003, 2 vols. (papel y CD-ROM). Sobre la vida musical de las ciudades españolas e hispanoamericanas durante la Guerra de la Independencia, vid. una síntesis en GEMBERO USTÁRROZ, Mª: "La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)", en ACOSTA RAMÍREZ, F. (coord.): *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea* (Bailén, Jaén, 22-23/10/2004). Jaén, Universidad de Jaén, 2006, págs. 171-231. Véanse estudios sobre localidades concretas en BARBIERI, F. A.: "La música y los teatros de Madrid en tiempo del Rey intruso Napoleón", *La Correspondencia musical*, vol. 5, nº 250, 25/10/1885, reeditado en CASARES RODICIO, E.: *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 1994, vol. 2, págs. 432-434; SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la Capilla de Música de la Catedral de Canarias (1809)", *Revista de Musicología*, vol. III, nº 1-2, 1980, págs. 293-305 y "Joaquín Tadeo de Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica", *Revista de Musicología*, vol. V, nº 1, 1982, págs. 163-185; ROBLEDO ESTAIRE, L.: "La música en la Corte de José I", *Anuario Musical*, nº 46, 1991, págs. 206-243; ALÉN, Mª P.: "Datos sobre una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla Musical de la Catedral de Santiago", *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, págs. 501-509; VIRGILI BLANQUET, Mª A.: "La música en la Guerra de la Independencia: una nueva fuente documental para su estudio", *Revista de Musicología... op. cit.*, págs. 51-61; ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: "La música civil y el ballet en Sevilla durante la invasión napoleónica", *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, 1993, págs. 3640-3655; CORREDOR ÁLVAREZ, Mª J.: "Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nºs 2-3, 1996-97, págs. 51-56 y GEMBERO USTÁRROZ, Mª: "Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-14): el caso de Pamplona", *Revista de Musicología*, XX, nº 1, 1997, págs. 451-466.

⁴ Vid. p. e. TORRE MOLINA, Mª J.: de la: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de*

En este artículo me propongo dos objetivos principales: a. Estudiar la música empleada en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar en la ciudad de Málaga a raíz de la Batalla de Bailén, especialmente en las honras fúnebres oficiadas en la Catedral el 8 de agosto de 1808; b. Poner de manifiesto la importancia, el protagonismo y el carácter propagandístico y legitimador asumido por la música en estas ceremonias. A lo largo de esta investigación me ocuparé con cierto detenimiento de los avatares y las implicaciones de la interpretación, en las honras de agosto de 1808, de dos composiciones musicales: La *Misa de Réquiem* K 626 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y el Responso de difuntos *Libera me* de Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836).

Debo advertir que, conscientemente, he optado por no convertir esta investigación en un trabajo de análisis musical. Lo que realmente me interesa es estudiar el aparato sonoro de las celebraciones y situar las dos composiciones musicales mencionadas en lo que, de manera convencional, llamamos "su contexto", es decir, en relación con los condicionamientos litúrgico-ceremoniales, espaciales, políticos e ideológicos que favorecieron su interpretación. En la elección de este enfoque ha influido, entre otros aspectos, mi deseo de que la investigación que presento aquí sea de interés no sólo para la Musicología, sino también para otros colegas historiadores del Arte y de la cultura. Espero, además, que este estudio sirva para comprender mejor cómo la victoria de Bailén fue vivida en la Málaga de la época y de qué manera las celebraciones públicas y la música que se oyó en ellas fueron usadas para recrear y moldear este suceso en el imaginario colectivo y para reforzar a unas instituciones de poder local necesitadas de legitimación y aprobación social.

España e Hispanoamérica (1746-1814). Granada, Universidad de Granada, 2004, 3 vols. en CD-ROM y "La música en las fiestas reales andaluzas de la segunda mitad del siglo XVIII", en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ESCALERA PÉREZ, R. (dirs.): *Fiesta y simulacro* (Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga, 19/09-30/12/2007, en el marco del Proyecto *Andalucía Barroca 2007*). Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, págs. 84-99. Sobre las celebraciones públicas malagueñas de los siglos XVIII y principios del XIX pueden consultarse además las investigaciones de GARCÍA MONTORO, C.: "Málaga festeja la proclamación de Carlos IV", *Jábega*, nº 4, 1973, págs. 41-43; MORALES FOLGUERA, J. M.: "Construcciones efímeras y fiestas barrocas en la Málaga del siglo XVIII", *Boletín de Arte*, nº 6, 1985, págs. 113-133; ESCALERA PÉREZ, R.: "Fiestas por Carlos III en Granada y Málaga", *Boletín de Arte*, nº 10, 1989, págs. 141-156; ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta alto andaluza, siglos XVII y XVIII*. Málaga, Universidad de Málaga, 1994; AGUILAR GARCÍA, M^o D.: "Málaga: Imagen de la ciudad en la proclamación de Carlos IV", en *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 571-582 y "Mitología y religión en una proclamación regia", *Ephialte*, II, 1990, págs. 425-439; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El homenaje de Málaga al mercedario Fray José García Palomo en 1817: Fiesta ocasional entre la pervivencia del espíritu barroco y la exaltación cívica*. Málaga, Unicaja, 1998; CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Fiestas por la proclamación de Carlos IV en algunas ciudades andaluzas", en TORRIONE, M. (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2000, págs. 495-504. *Vid.* una panorámica general de la música empleada en las grandes fiestas públicas celebradas en Málaga durante la Ocupación Napoleónica en TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música en Málaga... op. cit.*, CD-ROM, págs. 265-353 y "Música y ceremonial en las fiestas públicas malagueñas durante la ocupación napoleónica", en REDER GADOW, M. y MENDOZA GARCÍA, E. (eds.): *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005, págs. 655-663.

Los preparativos y el desarrollo de la Batalla de Bailén fueron seguidos en Málaga con muchísima expectación. La Junta de Gobierno de Málaga, inmediatamente después de su creación, publicó un bando en el que expuso su “fidelidad a la Religión, a la Patria y al legítimo Soberano”, proclamó a Fernando VII, y comenzó el alistamiento de voluntarios. Muy pronto empezaron a salir de Málaga, en dirección a Granada y a Sevilla, un elevado número de efectivos militares⁵.

El primer mes de gobierno de la Junta no fue fácil y sus actuaciones estuvieron dirigidas en gran medida a contener “la extraordinaria conmoción del pueblo”⁶. El odio que las clases populares manifestaron hacia la numerosa colonia gala residente en Málaga estalló el día 20 de junio, cuando una turba asaltó el Castillo de Gibralfaro, donde se había recluso a un número elevado de franceses, asesinaron al cónsul y al comerciante galo Juan Croharé y saquearon las residencias de ambos⁷.

El 13 de julio llegaron a Málaga las primeras noticias sobre la preparación de un gran enfrentamiento entre las tropas anglo-españolas y francesas “en las cercanías de Andujar”, noticias que motivaron la celebración de una misa solemne de rogativas, en la Catedral, por el éxito de la campaña⁸. El resultado de la batalla se conoció en la ciudad el 22 de julio de 1808 y dio lugar a un número significativo de celebraciones. Las

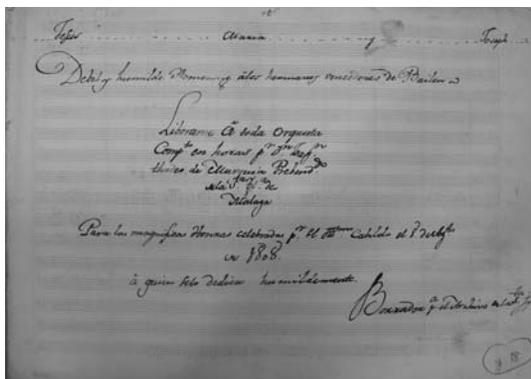
⁵ Sobre la formación de la Junta de Gobierno de Málaga y sus primeras determinaciones, *vid.* Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), Actas Capitulares (A.C.) de 1808, ff. 273r (escrito firmado el 31/05/1808), 276r (escrito de la Junta Suprema de Gobierno de Granada, firmado el 31/05/1808) y 279v (Cabildo del 31/05/1808) y Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga (A.C.C.M.), Legajo 1058, pieza 1 (A.C., tomo 61, 1808-1812), ff. 55r-56r (segundo Cabildo del 01/06/1808). Sobre la proclamación de Fernando VII en Málaga, *vid.* A.M.M., A.C. de 1808, ff. 277r-277v (descripción de la Proclamación, firmada el 02/06/1808) y 286r (escrito del 04/06/1808). Para la reconstrucción de la situación política y social de la Málaga de 1808, resulta también muy útil la consulta de las memorias del médico José de MENDOZA: *Historia de Málaga durante la Revolución Santa que agita a España desde marzo de 1808*. Edición, introducción y notas a cargo de Manuel Olmedo Checa. Málaga, 2003. V. t. BISSO, J.: *Crónica de la provincia de Málaga*. Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi editores, 1869, págs. 66-68; GUILLÉN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874. Reed. en Málaga, ed. Arguval, 1985, 2 vols.; DÍAZ DE ESCOVAR, N. y DÍAZ SERRANO, J.: *Efemérides de Málaga y su provincia*. Málaga, La Unión Mercantil, 1915; OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: “La ocupación francesa de Málaga”, *Gibralfaro*, año III, nº 3, 1953, págs. 1-178 y año VI, nº 6, 1956 (sic), págs. 23-185; RUBIO ARGÜELLES, Á.: *Apuntes históricos malacitanos (1808-1812)*. Málaga, Antonio Gutiérrez, 1956; LACOMBA, J. A.: “La economía malagueña del siglo XIX: problemas e hipótesis”, *Gibralfaro*, año XXII, nº 24, 1972, págs. 101-136 y “Málaga en el primer tercio del siglo XIX (una aproximación)”, *Jábega*, nº 9, 1975, págs. 35-38; LÓPEZ MARTÍNEZ, A.: “Apuntes para la historia de Málaga: 1800-1823”, *Jábega*, nº 50, 1985, págs. 115-121; PAJARES LADRERO, L. F.: “El Cabildo Catedralicio de Málaga desde su fundación hasta la guerra de la Independencia. Bases para un estudio de la institución”, *Gibralfaro*, año XXIX, nº 30, 1981, págs. 19-38 y “La consulta al país de 1809: El informe del Cabildo Catedralicio de Málaga”, *Baética*, nº 2, vol. II, págs. 379-399, y REDER GADOW, M. y MENDOZA GARCÍA, E. (eds.): *La Guerra de la Independencia en Málaga y su provincia (1808-1814)*, *op. cit.*

⁶ A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 55r-56r (segundo Cabildo del 01/06/1808). V. t. f. 56v (segundo Cabildo del 03/06/1808).

⁷ *Vid.* MENDOZA, J.: *Historia de Málaga*, págs. 80-89.

⁸ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 65v (Cabildo del 13/07/1808): “El Señor Maestrescuela, Presidente [del Cabildo] expuso que, por el señor [Arcediano de] Málaga, Vocal de la Junta de Gobierno, se le ha insinuado, a nombre de ella, [que] será muy conveniente que se celebre una Misa con Santísimo manifiesto en el día de mañana [14/07/1808] para pedir a Dios el feliz éxito de la acción que está próxima a darse entre nuestro Ejército y el francés de Andalucía. Y se determinó [que] tenga efecto después de Nona la [rogativa] de *Tempore belli* y, enseguida, las correspondientes preces en dicho día de mañana”. El subrayado es original.

1. JOAQUÍN TADEO DE MURGUÍA.
"Libera me" (1808). ACCM,
 Sección de Música, 129-4 [B], f.
 [1]r.



fuentes manejadas refieren cuatro ceremonias religiosas relacionadas directamente con la victoria, sin incluir la oficiada con motivo de la entrada pública triunfal de Teodoro Reding, uno de los jefes militares del Ejército antifrances, Gobernador Político y Militar de Málaga y Presidente de la Junta de Gobierno que se constituyó en la ciudad⁹.

Puesto que expliqué los actos públicos relacionados con el recibimiento de Reding y la música usada en ellos en una publicación anterior¹⁰, me ocuparé ahora del resto de las celebraciones directamente relacionadas con victoria de Bailén, todas ellas de carácter religioso. Por orden cronológico, fueron: a. Una Misa y un *Te Deum* oficiados en la Catedral, el 22 de julio de 1808, inmediatamente después de que llegasen a Málaga las primeras noticias sobre la batalla¹¹; b. Una Misa y un *Te Deum*, celebrados en la iglesia del Convento de la Victoria (Orden de los Mínimos) el 26 de julio de 1808¹²; c. Unas honras fúnebres, oficiadas en la Catedral el 8 de agosto de 1808¹³ y d. Una Salve y un *Te Deum* cantados en la iglesia del Convento de la Victoria el 7 de septiembre de 1808¹⁴. Además, el 16 de septiembre de 1808 hubo una función de Misa y *Te Deum* en la iglesia del Convento de la Victoria “en acción de gracias por los beneficios conseguidos del Señor en las victorias contra los franceses”¹⁵.

⁹ Sobre la figura de Teodoro Reding, vid. OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: *Teodoro Reding y la España de su tiempo*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2002.

¹⁰ TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música...*, op. cit., vol. 1, pág. 70 y vol. 2 (CD-ROM), pág. 309.

¹¹ A.C.C.M., A.C., f. 67r (Cabildo del 22/07/1808).

¹² A.M.M., AC de 1808, ff. 322r (escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, 25/07/1808) y 346v (Cabildo del 25/07/1808) y A.C.C.M., A.C de 1808, ff. 67v-68r (Cabildo del 25/07/1808).

¹³ A.M.M., A.C. de 1808, ff. 343r (escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, 05/08/1808) y 353v-354r (Cabildo del 06/08/1808) y A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 69r (Cabildo del 29/07/1808) y 71r (Cabildo del 31/07/1808).

¹⁴ A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 75v-76r (Cabildo del 06/09/1808).

¹⁵ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 78r-78v (Cabildo del 16/09/1808). Dos días después, el 18 de septiembre de 1808, tuvo lugar en la Catedral de Málaga otra Misa y *Te Deum*, realizada con motivo del recibimiento de Reding y “en vista de las noticias de las victorias conseguidas en Zaragoza y demás provincias contra los franceses”: A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 77r (Cabildo del 14/09/1808).

La más destacada de todas estas ceremonias, y la que constituye el objeto central de este artículo, fue la misa de honras fúnebres celebrada en la Catedral en memoria de los soldados muertos en Bailén luchando contra los franceses. Pero antes de hablar de las honras, describiré brevemente el resto de las ceremonias enumeradas. Empezaré exponiendo las redes de relaciones y posicionamientos institucionales que reflejaron y analizaré después la información que, sobre su aparato musical, aportan las fuentes municipales y catedralicias.

Para poder comprenderlas, es necesario aclarar que todas las celebraciones religiosas estudiadas tuvieron un enorme componente político y propagandístico. En ellas se pretendió exaltar los considerados valores patrióticos de los españoles, entre ellos la defensa de la religión, y posiblemente la identidad y del orgullo local malagueño, ya que en Bailén lucharon un elevado número de ciudadanos de Málaga y también estaba muy vinculado con la ciudad uno de los héroes de la batalla, el General Teodoro Reding.

El estudio de las celebraciones de acción de gracias por la victoria antifrancesa en Bailén es sumamente interesante para reconstruir la influencia, las relaciones y los posicionamientos de las instituciones de la ciudad en relación con la delicada situación política que se vivía en España en este momento. El análisis de estos aspectos es necesario en este trabajo, porque todos ellos se evidenciaron y se tradujeron de una manera muy directa en las ceremonias estudiadas y condicionaron su aparato musical. En lo que se refiere a la influencia, relaciones y posicionamientos institucionales, hay tres aspectos que resultan claramente visibles:

a.) El peso que la Junta de Gobierno de Málaga asumió, desde su creación, en la gestión de la vida ciudadana, en detrimento del Cabildo Municipal y, sobre todo, de los miembros de esa institución que no pertenecían a la Junta. Fue la Junta de Gobierno de Málaga la que propuso todas y organizó muchas de las celebraciones que tuvieron lugar en la ciudad a raíz de la victoria de Bailén.

El ahínco demostrado por la Junta en el patrocinio de estos actos conmemorativos es comprensible si tenemos en cuenta que la Junta era, entre todas las instituciones de gobierno de la ciudad, la de más reciente creación y la que más desgaste había sufrido por la tensa situación vivida en Málaga en el mes de junio de 1808. Era por lo tanto, la institución más necesitada de legitimación. También fue la que mejor supo explotar la vertiente propagandística de la victoria y sus celebraciones. En las ceremonias estudiadas, la Junta pudo demostrar su capacidad organizativa, su alegría por la victoria, su determinación de luchar contra los franceses por todos los medios y su lealtad hacia el Soberano Fernando VII. Es decir, la victoria y las celebraciones subsiguientes demostraron la autoridad de la Junta de Gobierno de Málaga y facilitaron su adhesión a todos los principios que más arraigo habían demostrado tener entre las clases populares, muy exaltadas tras la declaración de la Guerra.

b.) Las excelentes relaciones existentes entre el Cabildo Catedralicio y la Junta de Gobierno de Málaga. En estas buenas relaciones influyó el hecho de que tres miembros del Cabildo (el Arcediano de Málaga, el Doctoral y el Provisor interino) fuesen también vocales de la Junta de Gobierno de Málaga¹⁶. Este clima de

extraordinaria colaboración y entendimiento jugó un importante papel en: 1. La multiplicación de las ceremonias religiosas para festejar la victoria de Bailén; 2. La marginación del Cabildo Municipal en la organización de estas celebraciones y 3. La magnificencia del aparato musical usado en ellas.

c.) La actitud del Obispo de Málaga, José Vicente de la Madrid, contrario a la creación de la Junta de Gobierno¹⁷. Esta actitud contrastó notablemente con la tomada por el Cabildo Catedralicio, que, como he señalado, se implicó desde el principio en la formación y en las actuaciones de la Junta. Ante este desacuerdo, el Obispo optó por no intervenir en la vida pública de la ciudad y por prolongar su retiro en la localidad malagueña de Coín, donde residió hasta su muerte, en marzo de 1809¹⁸. Durante ese tiempo ordenó la realización de algunas funciones religiosas en la Catedral, pero no asistió a ellas. La ausencia del Obispo condicionó notablemente los aspectos musicales de las celebraciones estudiadas, aunque, como explicaré en el caso de las honras, el Cabildo Catedralicio puso bastante empeño en disimular, al menos en el terreno musical, esta ausencia¹⁹.

La celebración de acción de gracias oficiada en la Catedral el 22 de julio de 1808 fue organizada por el Cabildo Catedralicio a instancias de la Junta de Gobierno de Málaga, y no a petición del Cabildo Municipal, institución encargada desde su fundación de solicitar al Cabildo Catedralicio la celebración de funciones religiosas extraordinarias de acción de gracias por motivos políticos o/y militares²⁰. La Junta de Gobierno incluso tuvo la potestad de invitar a la ceremonia "a la oficialidad", a la que el Cabildo Catedralicio determinó recibir y despedir de la misma manera que al Obispo²¹. La documentación catedralicia no refiere explícitamente el aparato musical de la ceremonia, pero es posible reconstruirlo en parte y afirmar su importancia tomando como referencia su solemnidad:

¹⁶ Vid. p. e. MENDOZA, J. *Historia de Málaga*, pág. 77.

¹⁷ Vid. p. e. A.M.M., A.C. de 1808, f. 274r.

¹⁸ Sobre las celebraciones fúnebres realizadas en Coín y Málaga por la muerte de José Vicente de la Madrid, vid. TORRE MOLINA, M^o J. de la.: *La música...* vol. 2 (CD-ROM), pág. 339 y A.C.C.M., A.C. de 1809, ff. 121r-123v, 125r y 127v.

¹⁹ A principios de junio de 1808, José Vicente de la Madrid ordenó celebrar unas rogativas públicas "para el socorro de las actuales tribulaciones": A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 56v (segundo Cabildo del 03/06/1808). En septiembre de ese año, escribió al Cabildo Catedralicio para que la iglesia Mayor acogiese una "función para desagrar al Señor de los insultos hechos por los franceses a las Santas Imágenes y para la conservación de la salud y vida de nuestro Monarca el señor Don Fernando VII": A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 78v (Cabildo del 19/09/1808) y 79v-80r (Cabildo del 24/09/1808).

²⁰ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808). Sobre la asistencia del Cabildo Municipal de Málaga a la ceremonia del 22/07/1808, vid. A.M.M., A.C. de 1808, f. 343r (escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, 05/08/1808, sic). La Junta de Gobierno de Málaga continuó usurpando esta prerrogativa del Cabildo Municipal hasta, al menos, finales de 1808, cuando el Cabildo Municipal decidió recordar sus derechos al Cabildo Catedralicio y a la Junta de Gobierno, tanto los relacionados con la iniciativa de realizar rogativas como su exclusividad de uso de los "bancos de la Ciudad", es decir, de sus asientos de privilegio en la Catedral. Vid. A.M.M., A.C. de 1808, ff. 555v-556r (Cabildo del 28/11/1808).

²¹ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808): "[que se] pongan bancos para la oficialidad que se ha convidado por la Junta y [que] a ésta se la reciba y se la despida por ocho señores de las cuatro jerar-

“Los señores [Arcediano de] Málaga y Doctoral hicieron presente el acuerdo de la Junta de Gobierno para que en el día de hoy se den gracias al Señor en esta Santa Iglesia por la victoria del Ejército de Andalucía contra los franceses cerca de Andújar, con asistencia de dicho cuerpo [Junta de Gobierno de Málaga]. En su virtud se determinó que después de Nona se celebre una misa solemne por un señor Dignidad y sus Capas, con el Santísimo manifiesto, y [que] enseguida se cante el Te Deum [y] que se toquen los repiques generales de campanas que son de costumbre”²².

La solemnidad de la ceremonia hacía necesaria, al menos, la interpretación polifónica con voces e instrumentos de las partes del ordinario de la Misa y de un motete. Presumiblemente también tuvo que cantarse polifónicamente el *Te Deum*, que parece que se acompañó de un repique general de campanas²³. La interpretación de todas estas composiciones recayó sin duda sobre la Capilla de Música de la Catedral, que era la principal agrupación musical de la ciudad de Málaga y el conjunto encargado de la interpretación de música polifónica en la iglesia Mayor²⁴.

Hay que hacer notar, no obstante, que la solemnidad y el protagonismo de la Capilla de Música en la celebración habrían sido mayores si el Obispo hubiese participado en ella. Por ejemplo, el *Quaderno de las obligaciones* establecía que “Siempre que su Ilustrísima echa la bendición en la misa o fuera de ella, aunque sea en día ferial, como esté la música [la Capilla] en el coro han de responder los músicos y bajonistas”²⁵. El ceremonial de la Catedral detalla una serie de intervenciones, a veces breves, de la Capilla y del organista para subrayar la presencia del Obispo en las ceremonias oficiadas en la iglesia Mayor²⁶.

No es posible por el momento afirmar qué composiciones interpretó la Capilla en la Misa ni cuál fue el *Te Deum* escogido para la celebración, pero parece improbable que en la ceremonia se estrenasen obras nuevas, ya que el Cabildo acordó la celebración de la función pocas horas antes de la ceremonia²⁷.

Las celebraciones de acción de gracias que tuvieron lugar en la iglesia del

quías, según se acostumbra [hacer] al señor Prelado”.

²² A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808).

²³ *Ibidem*.

²⁴ El *Quaderno de las obligaciones* de los músicos de la Catedral, que fue publicado en 1770 y que continuó usándose en el primer tercio del siglo XIX, señalaba que “Todos los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas [de la Capilla] deben asistir a todas las funciones que este Ilustrísimo Cabildo [Catedralicio] celebrare con música dentro y fuera de la Iglesia [Mayor]”: *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga según lo que consta de las Tablas de su Sacristía, como lo ha añadido, o alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770*. Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, [1770], pág. 3.

²⁵ *Ibidem*., pág. 8.

²⁶ A.C.C.M., Leg. 363, pieza 8: ENRÍQUEZ DE PORRES, A.: *Libro de todas las ceremonias y costumbres que se guardan en esta Santa Iglesia de Málaga, según la ordenación hecha por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor Fray Antonio Enriquez de Porres, Obispo de Málaga*. Manuscrito, c. 1640.

²⁷ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 67r (Cabildo del 22/07/1808).

Convento de la Victoria fueron organizadas por la Junta de Gobierno, con el apoyo decidido del Cabildo Catedralicio. La elección de la iglesia de la Victoria para albergar las ceremonias estuvo motivada por la intención de la Junta de agradecer y dedicar la hazaña de Bailén a la Virgen de la Victoria, patrona de la ciudad de Málaga e imagen tradicionalmente asociada con las victorias militares en defensa de la religión, incluida la conquista de la ciudad de Málaga por los Reyes Católicos²⁸. En la elección de una iglesia conventual es posible que pesase también el deseo de la Junta de reconocer a las comunidades religiosas masculinas su papel en la disolución del levantamiento popular del 20 de junio de 1808²⁹. Las celebraciones de acción de gracias estudiadas debieron de convertir a la iglesia del Convento de la Victoria en el templo institucionalmente asociado a la Junta.

Las ceremonias oficiadas en la iglesia del Convento de la Victoria permiten ver muy claramente la marginalización a la que la Junta de Gobierno sometía al Cabildo Municipal, así como las excelentes relaciones existentes entre la Junta y el Cabildo Catedralicio. Una prueba evidente de la marginalización del Cabildo Municipal fue la elección de la fecha de una de las primeras celebraciones, el 26 de julio, festividad de Santa Ana. A raíz de la peste de 1637, el Cabildo Municipal acordó financiar parcialmente y asistir cada 26 de julio a la fiesta que se celebraba en honor de Santa Ana en el Hospital de su nombre³⁰. En la época estudiada, el Cabildo Municipal cumplía puntualmente con esa obligación. El 25 de julio de 1808, la Junta de Gobierno, tras recibir oficialmente la noticia de la victoria de Bailén, decidió celebrar una ceremonia de acción de gracias el día siguiente, 26 de julio, a pesar de que sólo cuatro días antes, el 22 de julio, ya se había oficiado en la Catedral una Misa y un *Te Deum* de acción de gracias por el mismo motivo, y a pesar de que (o precisamente porque) les constaba que el Cabildo Municipal debía asistir al Hospital de Santa Ana ese mismo día, y posiblemente a la misma hora³¹.

Muy distinta fue la actitud de la Junta respecto al Cabildo Catedralicio, y vice-

²⁸ PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F. J.: *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1985, pág. 46.

²⁹ Vid. MENDOZA, J.: *Historia de Málaga*, págs. 80-89.

³⁰ ZAMORA BERMÚDEZ, M.: "Funcionamiento del Hospital de Santa Ana en la Málaga del siglo XVIII". En: *Jábega*, nº 54 (1986), págs. 34-40 y SARRIÁ MUÑOZ, A.: *Religiosidad y política. Celebraciones públicas en la Málaga del siglo XVIII*. Málaga, Gráficas San Pancracio, 1996, págs. 50-51.

³¹ A.M.M., A.C. de 1808, f. 322r. (Escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, firmado el 25/07/1808): "Esta Junta de Gobierno, reunidas todas sus autoridades, acordó consecuente a la última noticia recibida de la [Junta] Suprema de Sevilla, dar las gracias a su Patrona en su Convento de la Victoria, y no ha de hacerlo este [mismo] día [25 de julio de 1808] por hallarse informada de que [el Cabildo Municipal] tenía precisión de concurrir en cuerpo a la Parroquia de Santiago. Y, aunque el día de mañana [26 de julio de 1808] tienen entendido se hallan [...] con obligación de asistencia al Hospital de Santa Ana, no puede retardar las gracias acordadas, lo que se verificará mañana [26 de julio] a las nueve de ella [de la mañana]. Lo que hace [...] presente por si tuviese a bien concurrir en particulares". Vid. la respuesta del Cabildo Municipal en A.M.M., A.C. de 1808, f. 346v. [sic] (Cabildo del 25/07/1808): "[...] la Ciudad acuerda se conteste a dicha Junta de Gobierno [que] tendría la mayor complacencia en asistir a la función de acción de gracias si no hubiese precisión de asistir a la festividad de [la] Señora Santa Ana en la iglesia de su Hospital, según lo practica anualmente, y que desde ayer está citada [para asistir a esta fiesta]".

versa. La Misa y *Te Deum* de acción de gracias que se celebró en el Convento de la Victoria el 26 de julio de 1808 fue oficiada por tres miembros del Cabildo de la Catedral³² y es incluso que en la ceremonia actuase la Capilla de Música de la Catedral, gratuitamente. Baso mi hipótesis en dos hechos: a. La Junta solicitó expresamente la presencia de la Capilla en la celebración y no parece que el Cabildo denegase esa solicitud³³; b. La ceremonia no aparece consignada en el *Libro de las fiestas*: La Capilla de Música de la Catedral actuaba a menudo en celebraciones religiosas, contratada puntualmente por otras instituciones. Las intervenciones de la Capilla en ceremonias con comitentes distintos al Cabildo Catedralicio, ceremonias que reciben el nombre de “funciones contratadas”, “funciones particulares” y “fiestas” en la documentación de la época, eran puntualmente recogidas en el *Libro de las fiestas*³⁴. En cambio, las ceremonias en las que la Capilla actuaba acompañando al Cabildo Catedralicio no se anotaban en el *Libro de las fiestas*, porque estas actuaciones formaban parte de las obligaciones que los músicos tenían contraídas con la Catedral³⁵.

Las ceremonias del 7 y del 16 de septiembre en el Convento de la Victoria también festejaron la victoria aliada en Bailén y debieron de servir para rentabilizar aún más desde un punto de vista político y propagandístico la hazaña militar, mantener alta la moral de la población malagueña y preparar los ánimos para la visita de Teodoro Reding a la ciudad³⁶.

La música tuvo una importante presencia en las dos celebraciones, que contaron con la presencia de la Capilla de Música de la Catedral en pleno. La actuación de la Capilla fue expresamente requerida por la Junta de Gobierno, lo que manifiesta la reputación de la que gozaba el conjunto y el poder de proyección pública que la Capilla de Música de la Catedral otorgaba a los comitentes de las celebraciones en las que participaba. A su vez, que el Cabildo Catedralicio accediese a que sus músicos actuasen en las dos ceremonias, pone de manifiesto no sólo la continuidad de su actitud cooperante con la Junta, sino también el importante papel de representante institucional que tenía su Capilla.

Esta labor de representación institucional fue especialmente destacada en la ceremonia del 7 de septiembre. La *Salve* y *Te Deum* que se cantaron ese día sirvieron de marco al traslado del “águila y demás trofeos militares al Convento de Nuestra Señora de la Victoria”³⁷. El Cabildo Catedralicio no pudo estar presente en el acto:

³² A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 68r. (Cabildo del 25/07/1808): “se ofrecieron a celebrar dicha Misa, de Preste, el señor Maestrescuela [y], de Diácono, el señor Magistral, quienes dijeron lo hará de Subdiácono el señor Racionero Granados”.

³³ Cfr. A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 67v-68r (Cabildo del 25/07/1808).

³⁴ A.C.C.M., Sección de Música, Sig. 265-1: *Libro de las fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Manuscrito (1801-1836).

³⁵ *Quaderno de las obligaciones*, pág. 3.

³⁶ Sobre estas celebraciones, vid. A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 75v-76r (Cabildo del 06/09/1808) y 77r (Cabildo del 14/09/1808).

³⁷ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 75v. (Cabildo del 06/09/1808). Los trofeos militares a los que se refiere la cita probablemente fueron los que adornaron el túmulo que se construyó en la Catedral para las honras por los soldados muertos en Bailén luchando contra los franceses, ceremonia que estudio más adelante en este mismo artículo.

Sus miembros debían permanecer en la Catedral “por la ocupación precisa de [la celebración de] Vísperas y Maitines de la Natividad de Nuestra Señora”³⁸. Pero, para cumplir los deseos de la Junta, que había solicitado la actuación de la Capilla, para no restar solemnidad a la celebración religiosa del Convento de la Victoria y para estar representado en ella de una manera inequívoca, el Cabildo optó por ordenar la asistencia de sus músicos a la celebración: “se determinó [...] que la música concurre, no obstante que hace falta en la Catedral”³⁹. La capacidad de la Capilla de Música y de sus miembros para servir como representantes institucionales queda clara en esta decisión. Pero, para comprender la trascendencia de esta determinación y la importancia que las dos instituciones daban al conjunto musical catedralicio hay que tener presente además que la actuación de la Capilla en la Victoria:

a.) Contravino una de las disposiciones del ceremonial catedralicio redactado por Fray Alonso de Santo Tomás, que seguía en vigor en la época estudiada, y que decía: “No saldrán los músicos [Capilla] ni el Colegio a función alguna parroquial haciendo falta en la Catedral...”⁴⁰.

b.) Redujo el lucimiento de la celebración de la Natividad de la Virgen en la iglesia mayor. Según se desprende del *Quaderno de las obligaciones*, en las Vísperas y Maitines de la Natividad de la Virgen la Capilla de Música de la Catedral debía interpretar en el templo un buen número de obras polifónicas⁴¹. Pero la decisión del Cabildo hizo que en 1808 la música empleada en estas horas litúrgicas fuese suministrada en exclusiva por el coro de canto llano y por el órgano. La actuación del coro de canto debió de ser incluso menos brillante de lo habitual: Los músicos prebendados de la Catedral, que formaban parte del coro de canto llano, también eran miembros de la Capilla y tuvieron que cantar en la iglesia de la Victoria.

c.) Aumentó la solemnidad y el lucimiento con el que habitualmente se santificaban las Vísperas de la festividad de la Virgen de la Victoria en su propio convento⁴².

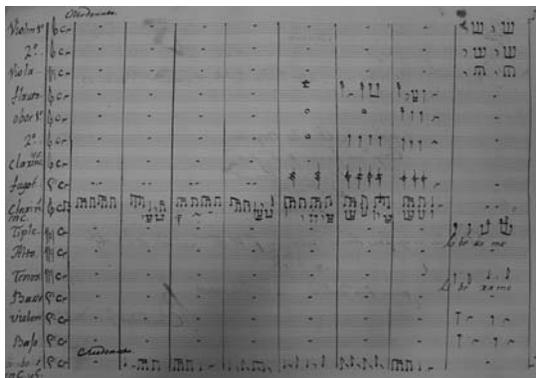
³⁸ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 76r. (Cabildo del 06/09/1808).

³⁹ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 76r. (Cabildo del 06/09/1808). La cursiva es mía.

⁴⁰ A.C.C.M., Leg. 363, pieza 3: SANTO TOMÁS, Fray Alonso de: *Ceremonias de la Santa Iglesia Cathedral de Málaga ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. Fr. Alonso de S. Tomás su dignísimo Obispo, recopiladas de los Ceremoniales, Estatutos, Mandatos de Visita de su Ilustrísima, Actos Capitulares, y Loables costumbres. Con acuerdo, y consentimiento de especial Diputación para ello nombrada por los señores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia. S.I., 1682, capítulo VIII (ceremonias de los músicos y colegiales), pág. 56. Vid. también el *Extracto de las Constituciones [de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga]... año de 1766, capítulo 6º, párrafos 1º y 2º*:*

⁴¹ Vid. *Quaderno de las obligaciones*, págs. 8-9: “En Vísperas clásicas responden los músicos y bajonistas [intérpretes del instrumento bajón] con todo el Coro [de canto llano] desde el *Deus in adiutorium* hasta el fin. Las antifonas son de contrapunto. El primer, tercer y quinto salmo, con la [sic] *Magnificat* son de papeles [interpretados polifónicamente, con voces e instrumentos]. El himno, de facistol. El segundo salmo [se canta] a versos al violón y al órgano, alternando el coro y los músicos con los bajones los versos intermedios. El cuarto salmo, a faborón, echando varetas los músicos y bajonistas sobre el canto llano. [Hay] toque de chirimías después del *Benedicamus domino*. En los Maitines, hay *Te Deum* y *Benedictus* de facistol”. V. t. pág. 24.

⁴² Al menos desde principios del siglo XIX, los Escribanos habían costeadado la celebración de ceremonias religiosas solemnes (una misa y una función de tarde) cada 15 de septiembre, para festejar el último día de la Octava de la Virgen de la Victoria. La Capilla de Música de la Catedral de Málaga actuó a menudo en las celebraciones organizadas por los Escribanos, pero no todos los años ni necesariamente con sus músicos



2. JOAQUÍN TADEO DE MURGUÍA.
"Libera me" (1808). ACCM,
Sección de Música, 129-4 [B], f.
[2]r.

d.) Modificó el régimen de concurrencia y de distribución de beneficios entre los músicos de la Capilla en las "fiestas" extracatedralicias. Desde 1803, los músicos prebendados de la Catedral no actuaban en las funciones contratadas que tenían lugar fuera de la iglesia Mayor y sólo los músicos asalariados, los ejercitantes y los seises cantaban y tocaban en estas celebraciones. Sin embargo, el Cabildo Catedralicio ordenó la actuación en el Convento de la Victoria de la totalidad de su Capilla, sin duda para optimizar su calidad interpretativa y la proyección del Cabildo en la celebración.

La Capilla cobró por actuar en las dos ceremonias de septiembre de 1808 y fue pagada por la Junta de Gobierno. En lo referente a la recaudación y distribución de los beneficios económicos de las funciones contratadas, lo habitual era que el Mayordomo del conjunto negociase con los comitentes de las "fiestas" la cantidad a percibir y que el propio Mayordomo repartiese el dinero entre los músicos, de acuerdo con unos porcentajes determinados por su cualificación profesional. Sin embargo, en las celebraciones de septiembre de 1808, el Cabildo Catedralicio otorgó a la Junta de Gobierno un trato preferente. La Junta pudo negociar las condiciones económicas de la actuación de la Capilla con el propio Cabildo, que también se encargó de fijar el régimen de distribución de ganancias entre los músicos. Al hacerlo, benefició claramente a los músicos prebendados, que ganaron el doble que los demás intérpretes del conjunto⁴³.

prebendados. Además, las fiestas no fueron siempre "de primera clase", de manera que no todas las veces las composiciones escogidas fueron de la mejor calidad: *Vid. Libro de las fiestas*, ff. 13v-14r (misa y procesión del 15/09/1802), 33r (misa, salve y procesión del 15/09/1803), 65v (misa y siesta del 15/09/1805), 83r (misa, salve, letanías y procesión del 15/09/1806), 95r (misa y función de tarde del [15]/09/1807). No consta que la Capilla actuase en las celebraciones del último día de la Octava de 1808: *cfr. Libro de las fiestas*, f. 105r-105v.
⁴³ *Libro de las fiestas*, f. 105v (Salve y *Te Deum* del 07/09/1808 y Misa y *Te Deum* del 16/09/1808): "El día 7 de septiembre en la tarde concurrió la Capilla a Salve y *Te Deum* en la Victoria, por orden del señor Presidente del Coro. El día 16 concurrió la Capilla de la misma iglesia [Catedral] a Misa y *Te Deum*, por lo que abonó la Junta de Gobierno a 20 reales por cada individuo de los que concurrieron [...] y a los señores [músicos] prebendados a 40 reales por cada una [de las ceremonias], *todo lo cual dispuso el señor Arcediano, titular vocal*

Sin duda, las honras fúnebres celebradas en la Catedral de Málaga por los soldados muertos luchando contra el ejército francés en Andujar y Bailén fue la ceremonia religiosa más destacada de las que se oficiaron en la ciudad con motivo de la famosa batalla. Se trató de la celebración que contó con un mayor número de autoridades presentes y la más cuidada, desde el punto de vista ceremonial y artístico.

Aparentemente la iniciativa de realizar las honras partió del Cabildo Catedralicio, pero el hecho de que fuese el Arcediano de Málaga el que las propuso me hace pensar que la ceremonia había sido oficiosamente sugerida por algunos miembros de la Junta de Gobierno⁴⁴. Una vez que el Cabildo Catedralicio acordó su celebración, la Junta de Gobierno se involucró (y fue involucrada) tanto la organización del evento que decidió con el Cabildo Catedralicio la fecha de la ceremonia y se encargó de convidar a la misma al Cabildo Municipal y a otras autoridades de la ciudad⁴⁵. Llama la atención que el Cabildo Municipal fuera invitado muy tarde, el cinco de agosto, sólo tres días antes de que se oficiasen las honras, aunque la fecha del evento había sido acordada el 31 de julio. A pesar de este retraso y de las tensiones que pudieron producirse tras la ceremonia del 26 de julio en el Convento de la Victoria, el Cabildo Municipal asistió a las honras y en sus actas no constan objeciones explícitas ni implícitas al retraso en la comunicación ni a la posición de simple invitado, no organizador, a la que había sido relegado. Probablemente en esta ocasión el Ayuntamiento valoró la utilidad de presentar una imagen de unidad y concordia institucional, especialmente en la celebración de un acontecimiento de tanto calado político e ideológico.

La solemnidad de las honras, semidoble, fue fijada dos días después de que se tomase la decisión de celebrarlas y en ningún caso se contempló la posibilidad de que el Obispo las oficiase⁴⁶. Posiblemente las honras fueron *post Nonam*, ya que el túmulo funerario no se terminó hasta el mediodía⁴⁷. A pesar de la ausencia del Obispo y de que la celebración no tuvo la máxima solemnidad, el despliegue artístico, y especialmente el musical, fue digno de una ceremonia de mucho mayor rango. De hecho, en los once días de los que se dispuso para preparar las honras (desde el 29 de julio al 8 de agosto de 1808), el Cabildo Catedralicio centró gran parte de sus esfuerzos en la preparación de la decoración del templo, incluida la construcción de un túmulo funerario, y del aparato musical⁴⁸. En el terreno musical, el esfuerzo

de dicha Junta. Y el Mayordomo de la Capilla repartió los 980 reales de las dos funciones según la orden del mismo señor Arcediano, habiendo pagado los portes de atriles y contrabajo de antemano". La cursiva es mía.

⁴⁴ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 69r (Cabildo del 29/07/1808).

⁴⁵ A.C.C.M., A.C. de 1808, ff. 69r (Cabildo del 29/07/1808) y 71r (Cabildo del 31/07/1808) y A.M.M., A.C. de 1808, ff. 343r (Escrito de la Junta de Gobierno de Málaga, firmado el 05/08/1808) y 353v-354r (Cabildo del 06/08/1808).

⁴⁶ A.C.C.M., A.C. de 1808, f. 71r (Cabildo del 31/07/1808).

⁴⁷ A.C.C.M., "Trabajadores que concluyeron la obra del túmulo, hoy 8 de agosto al mediodía" (Documento firmado en Málaga por Miguel Sánchez Palma y Díaz, con el visto bueno de Wading, el 12/08/1808). Documento publicado por OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: "La ocupación francesa en Málaga", en: *Gibralfaro*, año III, nº 3 (1953), págs. 127-128.

⁴⁸ A.C.C.M. "Cuenta de las cantidades invertidas en la construcción del catafalco que sirvió en esta Santa

económico y humano realizado fue tremendo, por el volumen de piezas polifónicas interpretadas, por su dificultad y calidad y por la cantidad de músicos involucrados en su composición o/y arreglo, copia e interpretación.

La normativa catedralicia establecía que la dirección musical de las honras, al igual que la dirección musical de cualquier otra ceremonia religiosa relacionada con la liturgia del templo, correspondía al Maestro de Capilla de la iglesia Mayor. Pero, tras la muerte del último maestro, Jaime Torrens, en la epidemia de 1803, el puesto continuaba vacante en el verano de 1808⁴⁹. En los años que mediaron entre 1803 y finales de 1808, cuando Luis Blasco comenzó a ejercer oficiosamente como Maestro de Capilla, la mayor parte de las tareas del Magisterio fueron asumidas por el cantante prebendado Salvador Beltri, al que la documentación catedralicia llama en ocasiones "Maestro interino"⁵⁰. Sin embargo, el Cabildo prefirió dejar la organización de la parte musical de las honras en manos de Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), primer organista de la Catedral desde 1789⁵¹.

La elección de Murguía y las cantidades de dinero invertidas (los pagos relacionados con la parte musical de la celebración ascendieron a 2386 reales) demuestran el interés que el Cabildo Catedralicio tenía en que los aspectos musicales de las honras se resolviese con brillantez y, en mi opinión, también ponen de manifiesto el deseo de que se estrenasen obras nuevas en la celebración. Me baso en el siguiente hecho. Posiblemente Salvador Beltri, músico de notable experiencia y cantante prebendado de la Catedral (plaza que se ganaba por oposición), hubiese podido solventar la dirección

Iglesia Catedral para las honras que en ella se celebraron por los mártires que murieron en la gloriosa batalla de Bailén" (Documento firmado en Málaga, 26/08/1808, sic, por Francisco Javier Wading y Domingo de la Casa). Una transcripción de este documento fue publicada por OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: "La ocupación francesa en Málaga", en: *Gibralfaro, op. cit.*, págs. 122-124. Oliva Marra-López no indica la referencia del documento, sólo precisa, en el encabezado del apéndice en el que inserta su transcripción, que se trata de un gasto de "Mesa capitular, salida de octubre de 1808". En el ACCM he revisado entre otros los legajos 230, piezas 7 y 9 (documentos sobre la Batalla de Bailén y borradores de cuentas); 370, pieza 4 (Entradas y salidas de Mesa Capitular, 1789-1810); 649-650 (Mesa Capitular, entrada y salida de caudales, 1800-1809); 705 (Mesa Capitular y Gobierno del Obispado, noticia sobre el funeral celebrado por los caídos en la Batalla de Bailén) y 759, piezas 1-3 (salidas de Mesa Capitular, años 1804-1824), pero no he podido localizar ni este documento ni otros recogidos por Oliva Marra y que detallan los gastos realizados por el Cabildo Catedralicio con motivo de la ceremonia.

⁴⁹ Sobre Jaime Torrens, *vid.* MARTÍN QUIÑONES: *La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: La vida y obra de Jaime Torrens*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Granada, 1997, 3 vols.

⁵⁰ *Vid. p. e.* A.C.C.M., leg. 200 (Salidas de Fábrica Mayor), pieza 8 (libranzas de 2 y 8 de enero de 1808), pieza 11 (libranzas 8 y 20 de abril de 1808), pieza 13 (libranza de 28 de junio de 1808), pieza 16 (libranza de 20 de septiembre de 1808), pieza 17 (libranza de 13 de octubre de 1808), pieza 19 (libranza de 18 de diciembre de 1808), pieza 20 (libranzas de 21 y 25 de enero de 1809) y pieza 23 (libranza de 13 de abril de 1809) y leg. 759, pieza 2 (Libro de salidas de Mesa Capitular, 1808-1819). Las oposiciones al magisterio de Capilla convocadas a la muerte de Jaime Torrens y las vicisitudes del proceso han sido estudiadas por MARTÍN QUIÑONES, M^a A.: *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), organista de la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga y Diputación Provincial de Málaga, 1987, págs. 121-154; MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991, págs. 264-269; MARTÍNEZ SOLAESA, A.: *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996, págs. 286-290 y TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música... op. cit.*, págs. 86-92.

⁵¹ Sobre Joaquín Tadeo de Murguía, *vid.* MARTÍN QUIÑONES, M^a A.: *Joaquín... op. cit.*

musical del evento con la misma brillantez que Murguía, excepto por un detalle: Beltrino componía y Murguía era un compositor reconocido, tanto en Málaga como fuera de la ciudad. El Cabildo pudo considerar que el estreno de nuevas composiciones, a pesar de su coste económico, subrayaba la importancia de la ceremonia, dado el prestigio de lo “nuevo” y el hecho de que el estreno de obras “nuevas” era tenido en la época como un sinónimo de calidad y magnificencia de la ceremonia en la que se estrenaban⁵². Quizás también se pensó que el estreno de nuevas obras garantizaba la asistencia de un mayor número de personas a la Catedral, en un momento en el que, tras el cierre del teatro, los templos debían ser los únicos espacios públicos cubiertos de Málaga en los que podía oírse música tocada por profesionales.

La cantidad de piezas polifónicas que se oyeron en las honras de agosto de 1808 fue idéntica a la acostumbrada en las ceremonias fúnebres de mayor solemnidad celebradas en la Catedral (las honras por los obispos de la diócesis, las honras “por la muerte de Papa, Rey o Reina” y las honras de los Reyes Católicos)⁵³: La Capilla interpretó polifónicamente todas las partes de la misa y el responsorio de difuntos. Las composiciones escogidas fueron la *Misa de Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart y el Responsorio *Libera me* de Joaquín Tadeo de Murguía.

La labor realizada por Murguía como director musical de las honras fue enorme: tuvo que arreglar la *Misa*, componer el responsorio, dirigir los ensayos y tener todo preparado en un plazo brevísimo, ocho días, que fueron los que transcurrieron desde que se estableció la solemnidad de las honras (31 de julio) hasta que se celebraron. No obstante, el tiempo con el que contó Murguía para escoger las obras, arreglar la misa y elaborar el responsorio, actividades que debieron de constituir la parte más compleja de su trabajo, fue aún menor, porque debió tener listas las dos composiciones lo suficientemente pronto para dejar tiempo al copista para pasarlas a limpio y a los músicos para estudiarlas y ensayarlas⁵⁴.

La *Misa de Réquiem* de Mozart es una obra tan frecuentemente interpretada en las ceremonias fúnebres de cierta solemnidad, aún en la España de nuestros días, que su uso en la celebración estudiada tal vez no sorprenda a los investigadores que no son historiadores de la Música. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en esta época Mozart era un compositor no demasiado conocido en España⁵⁵ y que la *Misa*

⁵² TORRE MOLINA, M. J. de la.: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación*, vol. I, págs. 349-394.

⁵³ *Quaderno de las obligaciones*, pág. 26: “El día que señale la tabla las honras de los Reyes, asistirán todos los músicos a cantar [...] Al día siguiente, después de Nona, la Misa y motete de papeles y después del sermón [el] responsorio *Libera me*”. *Vid.* la presencia de la música en las honras celebradas en la Catedral de Málaga por los obispos, papas y reyes en las págs. 6-7.

⁵⁴ Murguía cobró 1100 reales por arreglar la *Misa de Réquiem* de Mozart y componer el *Libera me*; el copista de la Misa y del responso ganó 511 reales y los músicos contratados expresamente para la ceremonia, 760 reales: A.C.C.M. “Razón de lo que se va pagando por gastos del Túmulo” (Documento firmado en Málaga, el 06/08/1808, por Miguel Sánchez de Palma Díaz, con el V.B. de Wading): OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: “La ocupación francesa en Málaga”, *Gibraltar*, año III, nº 3, 1953, págs. 124-126.

⁵⁵ GONZÁLEZ VALLE, J. V.: “Música litúrgica con acompañamiento orquestal. 1750-1800”, en BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, pág. 77.

de *Réquiem* era una composición relativamente reciente: Mozart la dejó inacabada a su muerte, en 1791, y la primera versión de la *Misa* completa no se terminó hasta 1792⁵⁶.

La elección del *Réquiem* para las honras de Málaga no fue casual. Murguía era un gran admirador de Mozart y conocía bastante bien la *Misa de difuntos*, al menos, desde 1807:

“Las felices ocurrencias, la idea y el entusiasmo no conocen patria y este fuego divino se encuentra indistintamente entre los *Chimarosas* [y] *Paysiellos* en Italia, los *Haydn*, *Gluk* [sic], *Mozart* en Alemania, y algunos en España. Vea vmd. La Misa de *Réquiem* de *Mozart*, tan aplaudida en toda Europa”⁵⁷.

Dos años más tarde, en su tratado *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*, Murguía puso a Mozart como ejemplo a seguir por los jóvenes compositores españoles, sobre todo por el tratamiento armónico de sus obras:

“Vosotros, jóvenes compositores [...] dedicados a tan interesante y hechicera profesión [...] sacrificando vuestros desvelos en honor de la madre Patria, trazad vuestros primeros ensayos, líneas y bosquejos según los hermosos tipos y cuadros de Haydn, Gluck, Mozart y otros Newtones de la armonía. Imitad en la felicidad del giro, gusto y filosofía del canto a los Paisiellos, Per, Chirimarosas y otros Rafaeles de la melodía. Ellos os enseñarán las huellas que debéis seguir para transmitir y participar de la milagrosa magia de excitar las pasiones de los demás”⁵⁸.

⁵⁶ Vid. EISEN, C. y SADIE, S.: “(Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan, 2001, 2ª ed. vol. 17, págs. 276-347. Sobre los compositores involucrados en la finalización del *Réquiem*, vid. BADURA-SKODA, E. y HERMANN-SCHNEIDER, H. “Eybler, Joseph [Josef] Leopold Edler von”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *op. cit.*, vol. 8, págs. 480-481; TYLER, L. y CLARK, C. L.: “Süsmayr [Süsmayer], Franz Xaver [Dolcevillico, Francesco Saverio]”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *op. cit.*, vol. 24, págs. 734-736 y FREEMAN, R. N.: “Stadler, Abbé Maximilian [Johann Karl Dominik]”, en SADIE, S. y TYRRELL, J. (eds.): *op. cit.*, vol. 24, págs. 249-251.

⁵⁷ MURGUÍA, J. T. de: *Respuesta al dictamen que sobre el plan propuesto para la oposición al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia de Málaga se publicó baxo el nombre de Don Felipe Ocon y Heredia, á solitud de Don Pablo Blasco, Presbítero, Músico tiple de la Real Capilla de Su Majestad. Por Don Joaquín Tadeo de Murguía, Prebendado Organista de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, Autor de los puntos*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1807, págs. [28]-[29]. La cursiva es original. Véase un estudio de esta publicación de Murguía y su reproducción facsímil en MARTÍN QUIÑONES, M^a A.: *Joaquín...*, págs. 124-142 y 233-270.

⁵⁸ MURGUÍA, J. T. de: *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*. Málaga, Carreras e Hijos, 1809, págs. 13-14. La cursiva es mía. Véanse reproducciones facsímiles de este tratado teórico en SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: “Joaquín Tadeo de Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica”, págs. 163-185 y MARTÍN QUIÑONES, M^a A.: *Joaquín...*, págs. 209-218. Véase un estudio de este tratado en *Ibidem.*, págs. 115-121 y TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música...*, págs. 221-229.

Como he indicado, Murguía se encargó de adaptar la composición de Mozart para adecuarla a las exigencias de la ceremonia y a las posibilidades del conjunto musical con el que se contó para interpretarla⁵⁹. Es posible, además, que Murguía también suministrase un ejemplar de la *Misa de Réquiem*, que, junto con los arreglos que él mismo sugirió, sirviese de base para la realización de las *particellas* destinadas a la interpretación.

En mi opinión no es descabellado considerar que el Archivo Catedralicio no tenía en 1808 una copia propia del *Réquiem* completo⁶⁰. El Archivo de Música de la Catedral de Málaga funcionaba de una manera eficiente desde al menos la década de 1730, cuando Juan Francés de Iribarren se hizo cargo del magisterio de Capilla, y fue reorganizado en 1770, coincidiendo con la toma de posesión del Maestro Jaime Torrens⁶¹. A pesar de eso, las partidas de gasto de las honras recogen el pago de 511 reales a Manuel Iglesias y a Joaquín Murguía “por la copia de la Misa de Réquiem de Mozart, responso del señor Murguía y papel royado [rayado, con pentagramas]”⁶². Si la Catedral hubiese tenido una copia previa de la composición no hubiese sido necesario pagar a Manuel Iglesias para que elaborase otra nueva copia. Incluso suponiendo que la obra hubiese sido interpretada tantas veces que el papel se hubiese quebrado, el material previo o, al menos, parte de él podría haberse usado como base para la nueva copia.

La ausencia de copias previas, en caso de confirmarse, indicaría que la composición no había sido interpretada completa en la Catedral hasta ese momento.

Es posible que las *particellas* empleadas para la interpretación del *Réquiem* en las honras de agosto de 1808 sean algunas de las que se conservan en la actualidad en el Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga. Sin embargo, sólo uno de los juegos de los papeles de la obra que se custodian en el Archivo están fechados y datar los

⁵⁹ “Cuenta de las cantidades invertidas en la construcción del catafalco que sirvió en esta Santa Iglesia Catedral para las honras que en ellas se celebraron por los mártires que murieron en la gloriosa batalla de Bailén” (Documento firmado en Málaga el 26/08/1809, por Francisco Javier Wading y Domingo de la Casa): “Por la [gratificación] que igualmente se dio al señor Murguía, que arregló la misa y responso de las honras, habiendo regalado un ejemplar”. *Vid.* en OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: “La ocupación francesa en Málaga”, *Gibralfaro*, año III, nº 3, 1953, pág. 124.

⁶⁰ La Capilla de Música de la Catedral compró en 1806 una copia del “Benedictus” de la *Misa de Requiem* de Mozart, para interpretarlo en las funciones contratadas, pero no consta que el conjunto dispusiese de la obra íntegra, al menos, antes de 1808. Sobre la compra del “Benedictus”, *vid.* *Libro de las fiestas*, f. 189v. La copia de la composición costó 20 reales y 17 maravedíes y de ella sólo ha sobrevivido la parte de violón: ACCM, Sección de Música, sig. 128-5.

⁶¹ y MARTÍN QUIÑONES, M^a A. y MESSA POULLET, C.: “Málaga”, en CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pág. 52.

⁶² “Cuenta de las cantidades invertidas en la construcción del catafalco que sirvió en esta Santa Iglesia Catedral para las honras que en ellas se celebraron por los mártires que murieron en la gloriosa batalla de Bailén” (Documento firmado en Málaga el 26/08/1809, por Francisco Javier Wading y Domingo de la Casa). *V. t.* “Razón de lo que se va pagando por gastos del Túmulo” (Documento firmado en Málaga, el 06/08/1808, por Miguel Sánchez de Palma Díaz, con el V.B. de Wading) y “Cuenta de la copia de la Misa de Réquiem de Mozart y responso de don Joaquín Murguía, juntamente con el papel rayado” (Documento firmado en Málaga, el 11/08/1808, por Manuel de

demás de manera rápida e inequívoca es imposible⁶³. Constatar si las *particellas* empleadas en la interpretación del *Réquiem* de Mozart en las honras son algunas de las que han sobrevivido en la Catedral⁶⁴, y, en el caso de que así sea, datar todo el material conservado, identificar su procedencia, analizar las variantes introducidas por Murguía respecto a las versiones del *Réquiem* que podían circular por España en aquel momento y establecer qué plantilla se usó en la interpretación de la composición en las honras del 8 de agosto requiere de un análisis paleográfico detallado, que por su complejidad y amplitud, excede con mucho los límites de esta investigación.

No obstante, tras realizar un primer análisis del material del *Réquiem* en el Archivo, la primera conclusión que he extraído es que la datación de las *particellas* conservadas (1791), que ofrece el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*⁶⁵, es inviable, porque a. Como he comentado anteriormente, el *Réquiem* se terminó en 1792, un año después de la muerte de Mozart; b. Se observa que el material custodiado fue elaborado por diferentes copistas (al menos cinco) y, según se desprende de la caligrafía empleada por ellos, no de manera simultánea. Es decir, las *particellas* de la Misa de Réquiem que se guardan en el Archivo de la Catedral son posteriores a 1791 y fueron elaboradas por distintas personas en distintas fases, en fechas aún a determinar.

Joaquín Tadeo de Murguía compuso expresamente para las honras estudiadas el responsorio *Libera me*. Según se refleja en la portadilla, la pieza fue hecha “en horas” (véase la Ilustración 1) y, según figura en la última página de la versión en partitura, se terminó el 5 de agosto, sólo tres días antes de las honras. La expresión “en horas” significa, probablemente, que el Cabildo exoneró a Murguía de asistir a la celebración de las horas litúrgicas, a fin de que pudiese tener lista la obra cuanto antes:

“Débil y humilde homenaje a los hermanos vencedores de Bailén / Libérame a toda orquesta. / Compuesto en horas por don Joaquín / Tadeo de Murguía, Prebendado / de la Santa Iglesia de / Málaga / Para las magnificas honras celebradas por el Ilustrísimo Cabildo [Catedralicio] el 8 de agosto / de 1808, / a quien se lo dedica humildemente / Borrador para el archivo de la Santa Iglesia⁶⁶”.

La ceremonia en la que se interpretó el *Libera me* fue presentada como una

Iglesias y Joaquín Murguía, con el V.B. de Wading): OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: *op. cit.*, págs. 122-127.

⁶³ A.C.C.M., Sección de Música, signatura 128-5 (“Benedictus” de la *Misa de Requiem*).

⁶⁴ A.C.C.M., Sección de Música, signatura 128-7.

⁶⁵ MARTÍN MORENO, A. (dir.): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003, vol. II, pág. 675 (datación de la signatura 128-7).

⁶⁶ A.C.C.M., Sección de Música, portadilla de 129-4 [B]. El Archivo de la Catedral de Málaga conserva dos versiones del *Libera me*, una escrita en *particellas* y otra escrita en partitura. Las dos versiones, aunque son muy parecidas, se diferencian en determinados aspectos rítmicos y en la plantilla que usan: A.C.C.M., Sección de Música, signatura 129-4. Llamo 129-4 [A] a la versión en *particellas* y 129-4 [B] a la versión en partituras. Véase un estudio formal y la edición crítica de las dos versiones en TORRE MOLINA, M. J. de la: *La música...*, vol. 1 págs. 204-208 y vol. 2 (CD-ROM), págs. 4-86.

celebración de exaltación de una gran victoria militar y como un homenaje al valor y al patriotismo de los que habían luchado y muerto luchando contra los franceses, defendiendo la corona y la religión. Murguía diseñó su *Libera me* como una composición en perfecta sintonía con la ceremonia en la que se interpretó: además de un propósito artístico, la obra cumplió un propósito litúrgico-celebrativo y se identificó con el aparato ideológico y propagandístico que impregnó el diseño de las honras y del espacio celebrativo en el que se desarrollaron.

El ceremonial de la Catedral establecía que, en las honras, el responsorio *Libera me* debía interpretarse durante la "absolución" o parte final de la celebración, mientras que se formaba la procesión que acompañaba al oficiante, a los caperos y a los acólitos hasta el túmulo funerario, situado en la Capilla Mayor. La *Misa de Réquiem* de Mozart no incluye el *Libera me*, pero en las honras de agosto de 1808 Murguía consideró necesario subrayar musicalmente el momento de la absolución, dada su importancia litúrgica y emotiva. La propuesta que presentó debió de cumplir muy bien ese propósito y probablemente sirvió de complemento sonoro a la magnificencia visual del túmulo. Durante la absolución el túmulo cobraba un enorme protagonismo, al convertirse en el objeto-centro espacial, litúrgico, artístico y simbólico de la ceremonia. En las honras estudiadas, el túmulo compartió este protagonismo con el *Libera me*, para mutuo beneficio de ambos, en un magnífico ejemplo de integración y complementación de las artes.

Una vez acabado el *Libera me*, se incensaba el túmulo y el oficiante entonaba el *Kyrie eleison*. Murguía, posiblemente para mantener la tensión de este momento culmen de la ceremonia (y quizás la atención de los asistentes hacia el túmulo), incluyó en la parte final del *Libera me* una versión polifónica del *Kyrie eleison*, que constituye la coda de la composición (compases 116-140), y que también fue interpretado por la Capilla⁶⁷.

Para poder valorar la composición en relación con el contexto en el que se gestó, se interpretó y se recibió, y para poder comprender mejor de qué manera la obra recogió y reforzó las pretensiones políticas y propagandísticas de la ceremonia, es necesario saber que Joaquín Tadeo de Murguía consideraba la actividad compositiva como un ejercicio de patriotismo y como la primera obligación de cualquier profesional de la música. Para Murguía, la música no era un simple adorno o una manifestación artística más, sino que podía ser un fundamento de la religión y de la moral, un instrumento a través del cual se podía influir en las acciones humanas, movilizar voluntades y generar actos⁶⁸. En una situación bélica como la que se vivía en el país en ese momento, Murguía consideraba que la música podía cumplir tres funciones

⁶⁷ Sobre el ceremonial de esta parte de la celebración de honras, *vid.* ENRÍQUEZ DE PORRES, A.: *Libro de todas las ceremonias y costumbres que se guardan en esta Santa Iglesia de Málaga*, cap. 2º, "De los aniversarios y de lo que se deja en las Misas de Réquiem y absolución", ff. 50v-51v.

⁶⁸ *Vid.* MURGUÍA, J. T. de: *La música... op. cit.*, pág. 4: "Cualquiera que sepa el influjo que tiene la música en las acciones humanas fácilmente conocerá que ha sido uno de los primeros móviles de las empresas grandes y de las extraordinarias acciones de los mortales en todas las edades y bajo cualesquiera clase de gobiernos". Véanse también las págs. 5 y ss.

principales: favorecer la formación militar, enardecer el valor de los combatientes y aterrorizar a los enemigos, y suscitar sentimientos de patriotismo. Los sentimientos de patriotismo se generaban, en su opinión, mediante composiciones musicales en las que se alababan las grandes victorias militares y las gestas de los héroes⁶⁹. Teniendo en cuenta estos planteamientos, es fácil suponer que Murguía probablemente concibió su *Libera me*, de una manera intencionada, como una composición destinada a suscitar sentimientos de patriotismo entre los presentes en la ceremonia e, incluso, a enardecer el valor de los militares presentes en la misma, militares que pronto volverían al campo de batalla.

En *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, Murguía recomendó a los jóvenes compositores que aspiraban a hacer música patriótica que escogiesen textos que exaltasen las pasiones, como los de Quintana y Arriaza, y que cuidasen la relación existente entre la música y la letra de sus composiciones. El propio Murguía usó un texto de Arriaza como base para una canción patriótica, el *Himno a la victoria, Venid vencedores*, que publicó en 1809⁷⁰. Lógicamente, la función litúrgica del *Libera me* impidió a Murguía escoger la letra de la composición. No obstante, la carga emotiva del texto del *Libera me* es elevada y, en su tratamiento, Murguía demostró estar muy interesado en estrechar los lazos entre música y texto. La forma escogida, un rondó con coda (A_aA_bBA_bCA_b y coda), le permitió ilustrar musicalmente, aunque de manera muy general, el carácter de cada una de las secciones del texto de la composición. Además, el tratamiento homofónico de la mayor parte de la obra facilita la audición de la letra.

Pero Murguía, consciente de que la comprensión del texto, en latín, no estaba al alcance de la mayoría del público usó otros procedimientos más sutiles para aumentar el atractivo de la composición y hacer de ella una pieza patriótica, capaz de “excitar el patriotismo y el valor”. Entre estos procedimientos hay dos, usados en la versión en partitura, que merecen destacarse, porque explicitan la unión de elementos religiosos y castrenses presentes en la ceremonia: a. El uso de clarines y timbales (en *Do* y *So*), instrumentos musicales asociados en la época a los desfiles militares y b. La presencia de ritmos marciales, que marcan el comienzo de la pieza (véase la Ilustración 2) y que después son explotados en otros momentos de la composición.

La Capilla asumió el peso de la interpretación del *Libera me* de Murguía. El conjunto tenía un número de cantantes suficiente para hacerlo sin apoyos externos: cuatro seises (Rafael Llamas, Miguel Asensio, Cayetano Guerrero y Antonio Puente), que debieron de asumir la parte de triple; tres contraltos, (Juan Betbeze, Juan Belmar y Felipe Molina); cinco tenores (Ricardo del Pilar Clavera, Manuel Gutiérrez Ravé, José Blasco y Francisco de Paula Leiva) y un tenor-bajete (Fernando Ruiz). Presumiblemente la parte de bajo vocal fue interpretada por Fernando Ruiz y por

⁶⁹ MURGUÍA, J. T. de: *op. cit.*, págs. 8-10.

⁷⁰ *Vid.* un análisis y la edición crítica de esta composición en TORRE MOLINA, M. J. de la: *op. cit.*, vol. 1 págs. 72-74 y vol. 2 (CD-ROM), págs. 87-95.

algunos salmistas de la Catedral.

En cambio, los efectivos de la Capilla no eran suficientes para cubrir los requerimientos instrumentales del *Libera me* (y presumiblemente tampoco del *Réquiem*). La plantilla instrumental del *Libera me* [B] es: Flauta, oboe primero, oboe segundo, fagot primero, fagot segundo, clarinetes en Do (dos, como poco), clarines en do (dos, al menos), violín primero, violín segundo, viola, violón, bajo instrumental, timbales en do y en sol y acompañamiento instrumental (éste último sólo en los primeros compases de la Coda). Se necesitan, por lo tanto, un mínimo de dieciséis instrumentistas para interpretar la composición⁷¹. Pero en 1808, la Capilla contaba con sólo siete instrumentistas (sin contar a los dos organistas): José Daniel (clarinete, flauta y oboe), Gabriel Llamas (oboe y trompa), Francisco Odena Ibarro (primer violín), Antonio Cortijo (violinista), Francisco de Paula Berdejo (bajonista) y Vicente Úbeda (bajonista). Y el bajonista Francisco de Paula Berdejo, que disfrutaba de una licencia por enfermedad, posiblemente no estuvo en la ceremonia⁷².

Por lo tanto, para cubrir los requerimientos instrumentales de las obras interpretadas en las honras, el Cabildo Catedralicio se vio obligado a contratar a once instrumentistas profesionales, ajenos a la Catedral, a los que tuvo que pagar no sólo por su actuación el día de las honras, sino también por su asistencia a los tres ensayos que se realizaron de las composiciones estrenadas. Los instrumentistas profesionales “convidados” que actuaron en la ceremonia fueron Rafael Ayllón (fagot), Antonio Roselin (clarinete), José Piña y Vicente Riego (clarines), Juan Colosgui (posiblemente Juan Colocosqui) y Francisco Sánchez (violinistas), Antonio Arias (timbales), “Don Fermín” y Fernando Suárez (violones) y José Ruiz (contrabajo)⁷³. Junto con los músicos de la Capilla y los instrumentistas “convidados” también actuaron, gratuitamente, seis “señores aficionados”, cuya voz o instrumento no se precisa: Enrique Vansander, Juan Ferrer, Marcos Capito, Alberto Garai, Juan Comins y Federico Gron. En total, el conjunto musical que intervino en las honras estuvo formado, al menos, por 36 músicos (13 cantantes y 23 instrumentistas), sin

⁷¹ TORRE MOLINA, M. J. de la: *op. cit.*, vol. 1 págs. 78 y ss.

⁷² A.C.C.M., A.C., f. 69v (Cabildo del 29/07/1808). Entre paréntesis indico qué instrumentos podían tocar cada uno de los instrumentistas de la Capilla, lo que lógicamente no quiere decir que, por ejemplo, José Daniel tocara el clarinete, la flauta y el oboe al mismo tiempo ni los tres instrumentos en todas las composiciones que interpretaba. En relación con el *Libera me* por el momento no es fácil establecer con claridad qué músicos de la Capilla se hicieron cargo de cada una de las partes, porque en la Catedral de Málaga había dos “ministriles multiuso”, o sea, dos músicos capaces de tocar más de un instrumento y la documentación manejada no aclara qué tocaron Daniel y Llamas. Lo que sí parece probable es que el bajonista Vicente de Úbeda se hiciera cargo de una de las partes de fagot.

⁷³ La documentación catedralicia da el nombre de “músicos convidados” a aquellos profesionales que colaboraban puntualmente con la Capilla, sin que esa colaboración implicase la existencia de un vínculo contractual más allá de la ceremonia en la que actuaban. Vid. la relación de músicos convidados a las honras en “Profesores convidados a las tres pruebas y misa de réquiem de las honras” (Documento firmado en Málaga, el 16/08/1808, por José Ruiz, con el V.B. de Wading). Este documento fue publicado por OLIVA MARRA-LÓPEZ, A.: *op. cit.*, pág. 131. Algunos de estos músicos también colaboraron con la Capilla en otras ocasiones. Juan Colocosqui, que tocaba el violín, el clarinete y el contrabajo, fue finalmente contratado como músico asalariado de la Capilla en junio de 1816: *Libro de las fiestas*, ff. 143 y 151r. Juan Colocosqui continuó al

contar con los salmistas de la Catedral, que muy probablemente también cantaron con la Capilla. La agrupación resultante fue bastante mayor de lo que era habitual en las iglesias españolas de la época⁷⁴ y el volumen sonoro que se alcanzó debió de ser desconocido, e impactante, para la mayoría de los asistentes a la ceremonia.

Resulta atractivo pensar que entre los instrumentistas contratados para la celebración hubo músicos militares, un hecho que habría permitido, no sólo presentar a los asistentes de la ceremonia un conjunto musical amplio, capaz de alcanzar volúmenes sonoros impresionantes, sino también, en la unión de músicos religiosos y militares, ejemplificar más viva y eficazmente los valores transmitidos por la celebración. De hecho, hay noticias de la intervención de un músico militar en la ceremonia, el timbalero del Regimiento de Caballería de Montesa, que acompañó a los soldados de ese Regimiento en el desfile de colocación de las “armas” (trofeos militares) en el túmulo⁷⁵. Es posible que ese músico militar fuese Antonio Arias, intérprete de las partes de timbal del *Libera me* de Murguía. La presumible actuación del timbalero militar con los músicos de la iglesia Mayor también habría ayudado a incrementar el protagonismo que el Cabildo Catedralicio deseaba dar en la ceremonia al Regimiento de Caballería de Montesa, al que pertenecían diez colegiales del Seminario de Málaga que habían luchado en la Batalla de Bailén⁷⁶.

CONCLUSIONES.

El estudio realizado demuestra cómo la presencia de la música en las celebraciones malagueñas por la batalla de Bailén fue muy destacada. En estas ceremonias, la música contribuyó decisivamente a trasladar un determinado mensaje propagandístico y político a la población malagueña y a moldear en el imaginario de sus oyentes el significado de los sucesos de Bailén y su repercusión posterior.

servicio de la Capilla hasta su muerte en la epidemia de cólera morbo de 1833: *Libro de las fiestas*, ff. 245r y 246v-247r. Juan Colocosqui posiblemente era familiar de Francisco Colocosqui, violinista y músico “convocado” habitual de la Capilla entre 1809 y 1811: *Libro de las fiestas*, ff. 111r-118r. No obstante, no hay noticias de la actuación de Francisco Colocosqui en las honras estudiadas. José Pina (o Piña), que también intervino en las honras, actuó como trompista con el conjunto catedralicio en varias funciones contratadas celebradas entre 1811 y 1813 y en varias celebraciones catedralicias, en 1814.

⁷⁴ Vid. p. e. ALÉN, M^a P.: “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, en CASARES RODICIO, E., FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. y LÓPEZ CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, págs. 39-49.

⁷⁵ “Nómina de los empleados de dicho Cuerpo [Regimiento de Caballería de Montesa] en la conducción y colocación de las Armas para el Catafalco de esta Santa Iglesia y gratificación [de la] que se les considera acreedores” (documento firmado en Málaga, por Joaquín María Pery y Ramón de Puertas, con visto bueno de Wading, 13/08/1808).

⁷⁶ El equipamiento de los colegiales había sido subvencionado por el Cabildo Catedralicio. Vid. A.C.C.M., leg. 705, pieza 2 “Noticia sobre el funeral celebrado por los caídos en la Batalla de Bailén. Año 1809 [sic]”: “En el mismo día [10/06/1808] se libraron 10373 reales y 17 maravedíes para costear los vestuarios de los 10 colegiales de este seminario que se alistaron en el Regimiento de Caballería de Montesa para servir en el Ejército”. En A.C.C.M., leg. 230, pieza 7 se conserva una carta enviada al Cabildo en la que esos colegiales describieron la Batalla de Bailén.

La Capilla de Música de la Catedral de Málaga se hizo cargo de la interpretación de las obras polifónicas que se oyeron en las celebraciones. La Junta de Gobierno de Málaga requirió reiteradamente la presencia de la Capilla en las ceremonias oficiadas dentro y fuera de la Catedral y el Cabildo Catedralicio dio enormes facilidades para garantizar esa presencia, aun a costa de desvirtuar el ceremonial y reducir el lucimiento de algunas celebraciones en la iglesia Mayor. Estas actitudes ponen de manifiesto la estrecha colaboración existente entre las dos instituciones, la reputación de la que gozaba la Capilla, el poder de proyección pública que la agrupación otorgaba a los comitentes de las celebraciones en las que participaba y su capacidad para servir de representante institucional del Cabildo Catedralicio.

Las composiciones musicales interpretadas en las ceremonias estudiadas fueron en su mayoría polifónicas (vocales e instrumentales) y, al menos en las honras catedralicias, de enorme calidad: La *Misa de Réquiem* de W. A. Mozart y el responsorio *Libera me*, compuesto expresamente para la celebración fúnebre por Joaquín Tadeo de Murguía. Esta última composición sirvió para subrayar el estratégico momento litúrgico-ceremonial en el que se interpretó y su autor empleó en ella procedimientos compositivos y estilísticos considerados en la época apropiados para la creación de música patriótica. Es posible que en su interpretación y en la del *Réquiem* colaborasen músicos catedralicios y militares, con la intención de hacer explícito el mensaje propagandístico que defendía la conexión existente entre la victoria de Bailén, la mediación divina y la defensa de la religión, aspecto este último considerado definitorio del carácter español y que rápidamente se convirtió en uno de los móviles de la lucha contra los franceses.

Homenaje de Málaga a León XIII en su Jubileo Sacerdotal¹

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

RESUMEN

Estudio de un volumen manuscrito de la Biblioteca del Convento de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma, que manifiesta el homenaje de la Diócesis de Málaga al Papa León XIII por su Jubileo Sacerdotal, y se relaciona con el Álbum de pinturas regalado al Pontífice por la Real Academia y Escuela de Bellas Artes de Málaga.

PALABRAS CLAVE: Bibliofilia, Bellas Artes, Exposición Vaticana.

Homage of Málaga to Pope León XIII for his Sacerdotal Jubilee.

ABSTRACT

This study is about one manuscript book of San Carlino alle Quattro Fontane's Library that shows the Málaga's Diocese homage to Pope Leon XIII, in his Priestly Jubilee, and on connects with the pictures's album gave to Pope by Malaga's the Royal Academy and Fine Arts School.

KEY WORDS: Bibliophilic/ Fine Arts/ Vatican Art Show.

INTRODUCCIÓN.

El Papa León XIII, con su excepcional talento diplomático y desarrollando una teoría política de fuerte base doctrinal, consiguió en su largo pontificado (1878-1903) resolver los conflictos surgidos en la reivindicación de los derechos de la Iglesia. En 1885, durante la crisis franco-alemana, había actuado con gran diplomacia y la conclusión, bastante favorable, permitió a la Iglesia la reafirmación de su papel internacional y al Papa un sólido prestigio². En 1888, con motivo de haberse cumplido el 50 aniversario de su ordenación sacerdotal, y ante las grandes manifestaciones de cariño de que era objeto por parte de los católicos de todo el mundo, en el Vaticano se decidió organizar un homenaje que recordase de modo solemne el testimonio de adhesión al Papa. Los actos se desarrollaron en una atmósfera de total entusiasmo, atrayendo a Roma no sólo a los fieles católicos sino representantes de otros países no católicos, y el número de regalos fue inmenso, calculándose su valor material en 50.000 millones de liras³.

* CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Homenaje de Málaga a León XIII en su Jubileo Sacerdotal", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 239-252.

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación I+D HUM 2005-00094/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia: "Fondos documentales de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma. Inventario y Digitalización". Investigador Principal: Juan M^o Montijano (2005-2009).

² GADILLE, J. y MAYEUR, J. M.: "Liberalismo, industrializzazione, espansione europea", en MAYEUR, J. M., PIETRI, CH., et. al. (Dir.): *Storia del Cristianesimo. Religione-politica-cultura*. Roma, 2003, vol. IX, págs. 427-432.

³ GUERRIERO, E. e ZAMBARBIERBI, A. (a cura di): *La chiesa e la Società industriale (1878-1922)*, en AA. VV.: *Storia della Chiesa*. Roma, Edizione Paoline, 1990, pág. 104.

Se solicitó la colaboración de todas las diócesis para llevar a cabo los diferentes actos y festejos sobre este acontecimiento, reflejado en todas las ciudades, y los muchos regalos enviados al Papa fueron expuestos en una Exposición en el mismo Vaticano.

La Diócesis de Málaga también se sumó a este Jubileo y colaboró en todo lo requerido, confirmando el Obispo D. Marcelo Spinola, en carta de 14 de septiembre de 1888, que había enviado “resumen general de nuestros pobres trabajos”⁴.

EL HOMENAJE DE LA DIÓCESIS DE MÁLAGA.

Realmente esos trabajos a los que se refería el Prelado, aunque no eran costosos, no eran tan pobres, porque estaban cargados de afecto y expresaban el sentir de esta comunidad católica, ya que Málaga envió al Papa un grueso volumen, lujosamente encuadernado, con las firmas de los fieles de la ciudad y de la provincia, firmando en primer lugar las autoridades, tanto religiosas como civiles, seguidos de la relación de los fieles, agrupados por parroquias. Además de las firmas cuenta con algunas imágenes y destaca la espléndida encuadernación.

El volumen que, actualmente, se encuentra en la Biblioteca del convento de trinitarios españoles de San Carlo alle Quattro Fontane de Roma⁵, muestra en su frontispicio una acuarela de E. Serrano, con la dedicatoria MALAGA A LEON XIII 1888. Se compone como una portada neoárabe con un espléndido y colorista zócalo de azulejos, y a través del vano de la puerta puede contemplarse una imagen de Málaga, tomada desde el mar, que está definida por el castillo de Gibralfaro y la Catedral, un tanto distorsionada respecto a la realidad⁶ [1].

La página siguiente se abre con otra acuarela que enmarca lateralmente el texto de la dedicatoria, mediante un paje que enarbola una banderola, en cuyo vistoso traje nos muestra la divisa OMNIA POSSUM IN EO [2].

Las páginas están encabezadas con un membrete a todo lo ancho del libro abierto en el que se lee: “Firmantes del MENSAJE de entusiasta felicitación, filial amor, profundísima veneración, religiosa obediencia e inquebrantable adhesión que el Obispo, Clero y Fieles de la Diócesis de Málaga, envían al SUMO PONTÍFICE LEÓN XIII para el día de sus Bodas de Oro, aniversario quincuagésimo de su ordenación sacerdotal”

Con fecha 15 de octubre de 1888 firma el Obispo D. Marcelo Spinola. Tras él se recogen las firmas de los miembros del Cabildo de la Catedral, la Junta Promotora

⁴ Archivo Vaticano (A. V.) Segreteria di Stato, 1888, Busta 563.

⁵ Agradezco la ayuda del Padre Pedro Aliaga y de la comunidad de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma, por las facilidades que me han dado.

⁶ La acuarela es buena y aunque he revisado la relación de artistas malagueños de la época, así como el elenco de profesores y alumnos en el Archivo de la Escuela de Bellas Artes de Málaga (A.E.B.A.M.), no he encontrado ninguna referencia a E. Serrano, que puede ser un artista independiente. Coetáneo era Eduardo Serrano, discípulo de la Escuela de San Fernando, que también cultivó la pintura escenográfica (OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, pág. 642). Agradezco la ayuda prestada en el archivo de la Escuela por mi compañera Amelia Montiel, profesora de la misma.



1. Libro Homenaje de la Diócesis de Málaga. Frontispicio. Imagen de Málaga.
2. Libro Homenaje de la Diócesis de Málaga. Dedicatoria.

(en la que figuran el Marqués de la Paniega, Presidente de la Academia de Bellas Artes, D. Tomás Heredia, D. Fermín Alarcón Luján, D. José Tejón y Rodríguez, D. Eduardo Ocón, entre otros), también los profesores y alumnos del Seminario. Le siguen cada una de las parroquias con las firmas de los feligreses y comunidades religiosas, y no sólo de Málaga porque en la parte final se agrupan algunos pueblos de la provincia, asimismo con sus parroquias y firmas de los feligreses⁷.

El libro cuenta con más de quinientas páginas, y su presentación es excepcional, ya que tiene una magnífica encuadernación, de cuero, con motivos incisos y repujados, dorados y policromados.

La cubierta nos muestra el escudo del Papa y diferentes emblemas, atributos de virtudes y filacterias con inscripciones, que firma y deja constancia de su trabajo J. GRIMAUD. Bajo el escudo papal puede leerse:

J. GRIMAUD – MATRIT – INVENT – PINXIT – GAUDENS – FECI QUOD PRO PAPA ITERUM POST LUSTR X FELICITER AD ARAS FACIENTEM LABORAVERIM.

El centro de la composición es el escudo pontificio al cual la paloma del Espíritu Santo infunde su aliento y en la filacteria se lee: REQUIESCAT SUPER EUM SPIRITUS DOMINO.

⁷ Realmente éstos no son muchos, pero debía ser difícil en tan poco tiempo coordinar también a la provincia. En cualquier caso este libro-homenaje se convierte en un censo importante.



3. Libro *Homenaje de la Diócesis de Málaga (Cubierta)*.



4. Libro *Homenaje de la Diócesis de Málaga (Contracubierta)*.

Le rodean emblemas o atributos acompañados por el vocablo inciso: SAPIENTIAE (ojo), INTELLECTUS (sol), CONSILII (brújula), FORTITUDINIS (la columna), SCIENTIAE (telescopio), PIETATIS (candelabro de los siete brazos), TIMORIS DOMINI (tablas de la Ley)⁸. Todos los motivos se agrupan ordenadamente, entrelazados por cintas y filacterias, a modo de roleos de raigambre manierista [3].

En la contracubierta, y encuadrado por una greca geométrica, hay otro motivo repujado, la imagen de un castillo que enmarca una vistosa palmera, donde también se encuentra la firma de Grimaud [4].

En el lomo, que es ancho, se ha diseñado y repujado un bello sitial neogótico que cobija al Cordero Místico y las fechas que enmarcan la celebración, 1838-1888 [5].

No se han descuidado tampoco las guardas, con bordes orlados de preciosas grecas doradas [6].

El estilo de esta decoración, en el que destaca la ornamentación heráldica, se encuadra perfectamente en la segunda mitad del XIX, cuando se recuperan y reinventan los motivos del gótico y del renacimiento, aunque realmente también se mantenían desde el siglo XVI⁹.

Sobre la figura del encuadernador, José Grimaud, podemos decir que ade-

⁸ También se inscribe el mandamiento NON OCCIDES.

⁹ DEVAUX, Yves: *Dix siècles de reliure*. Paris, éditions Pigmalion, 1977, págs. 82-83.

más de destacar en este arte, es un hombre culto y con conocimientos de la historia del arte. Con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 escribe una carta a José Ramón Mélida (que éste recoge en su artículo), interesándose por una pieza expuesta, una “arquimesa” o caja escritorio que sitúa en la época de Felipe II, recubierta de cuero, decorada con motivos de mosaicos y adornos dorados realizados con hierros calientes, “de la misma forma que se dora en encuadernación”, trabajo exquisito y de gran dificultad. Mélida indica que nadie podía apreciar el valor de esta pieza mejor que Grimaud, ya que había sido autor de piezas de encuadernaciones muy notables, reseñando entre las más interesantes la “Pastoral de Plasencia” y el libro Homenaje ofrecido a León XIII por los católicos malagueños¹⁰. Evidentemente por la descripción de la “arquimesa” no es extraño que llamara la atención de Grimaud, que decoró el libro Homenaje de Málaga con la misma técnica.



5. *Libro Homenaje de la Diócesis de Málaga (lomo).*

PROCEDENCIA DE ESTE VOLUMEN.

El libro tiene en su interior los sellos de la biblioteca papal y la de D. José Benavides y quedó depositado en el convento de los trinitarios a través de este personaje.

D. José Benavides Checa (Antequera, Málaga 12-10-1844 – Plasencia, Cáceres 5-9-1912), sacerdote e historiador, se ordenó en 1870 y pasó sus primeros años de ejercicio sacerdotal en la diócesis de Málaga. Protegido por el Marqués de la Vega de Armijo marchó a Roma como Rector de la Iglesia Nacional Española, Nuestra Señora de Montserrat, y en 1882 se matriculó en el Pontificio Seminario Romano, donde finalizó los estudios jurídicos en 1887. Se movió en el entorno del Papa y mantuvo buenas relaciones con los trinitarios españoles del convento de San Carlo alle Quattro Fontane, tanto que cuando volvió a España, en 1894, dejó allí parte de su importante biblioteca, la llamada “Biblioteca Antikariense”, de 14.000 volúmenes. A su regreso no fijó su residencia en Antequera sino en Plasencia, de cuya Catedral fue nombrado Chantre y en donde vivió hasta su muerte.

¹⁰ MÉLIDA, J. R.: “Crítica arqueológica y artística”, en *La Ilustración española y americana*, nº XXXV, septiembre 1889, pág. 172.



6. *Libro Homenaje de la Diócesis de Málaga (Guardas).*¹

En Roma había demostrado interés por la arqueología sacra y, como premio a sus investigaciones, en 1884 fue nombrado académico de la Academia de la Historia de Roma; asimismo ejerció una interesante labor de formación y divulgación de temas nacionales y de la lengua española, fundando un instituto donde se impartían gratuitamente clases de español, francés, inglés, alemán, portugués y árabe. También en Plasencia se dedicó al estudio de la región, a la docencia, figurando, entre 1906-07 como Catedrático del Seminario Diocesano, y a la investigación ya que dejó inéditos unos veinte libros¹¹.

Como malagueño, Benavides fue nombrado “representante especial de Málaga” y fue quien presentó al Papa un álbum que le fue enviado por la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, y quien organizó la exposición de esta pieza¹². No se indica nada respecto al libro de firmas pero, como representante de Málaga, Benavides se haría cargo del mismo y finalmente lo depositaría en su biblioteca.

¹¹ Los datos biográficos proceden en su mayoría de: CUEVAS, C. (dir. y ed.): *Diccionario de Escritores de Málaga y su provincia*. Madrid, Editorial Castalia, 2002 y *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2005 (en prensa). En ambos la voz Benavides Checa ha sido redactada por la profesora Amparo Quiles Faz.

¹² “Encuadernación del Álbum ofrecido por la Academia de Bellas Artes de Málaga en unión de otros artistas”, en *Noticia sobre el Álbum que la Academia Provincial de Bellas Artes de Málaga ofreció en su día a Su Santidad León XIII, con motivo de su jubileo sacerdotal y que, expuesto en la Exposición Vaticana, obtuvo Medalla de Oro*. Málaga, Tipografía de Ramón Giral, 1889, pág. 25, y en *La Exposición Vaticana*, nº 47 (6-enero, 1889). Agradezco las facilidades dadas por Trinidad García Herrera, Directora del Archivo Díaz de Escovar.

OTRO HOMENAJE DE MÁLAGA. EL ÁLBUM OFRECIDO POR LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES.

En Málaga, la Diócesis no fue la única en ofrecer un homenaje al Papa. La Real Academia de Bellas Artes, a instancias de su Presidente, el Marqués de la Paniega, y la Escuela de Bellas Artes a ella ligada, se habían sumado al Jubileo enviando al Papa un álbum con pinturas de algunos de sus miembros, tanto profesores como alumnos, invitando también a los artistas de la localidad aunque no pertenecieran al centro docente.

El álbum debía ser espléndido pues contaba con 34 trabajos, la mayor parte óleos (veinte), también cinco acuarelas y catorce dibujos (cinco a lápiz, dos al carbón, uno a plumilla y otro a la sepia), además de los relieves en madera de las cubiertas y el lomo. Se presentó en la Exposición Vaticana, que reunía los regalos enviados al Papa y obtuvo Medalla de Oro, lo que confirma el diploma enviado¹³. Todos los artistas participantes se enorgullecían de este galardón, como consta en sus expedientes personales¹⁴ [7].

Desgraciadamente no se ha encontrado el álbum, al menos por ahora. La razón podría estar en las características de su exposición. Cuando Benavides, que cuidaba de todo lo referente a la sección española, recibió esta obra, había un espacio asignado a aquella en la muestra, en la "Galería del Jardín" que, aunque amplio, ya estaba ocupado y no cabía el álbum de Málaga. Pero lo expuso completamente de una forma "acertada". Lo encuadernó exponiendo las diferentes obras en una especie de mampara "en los escaparates laterales al pasadizo central, frente al famoso trono de Barcelona", colocando las tapas de la encuadernación en un caballete giratorio entre dos escaparates contiguos¹⁵. No cabe duda de que así pudieron admirarse todas las obras, pero si no se cuidaron de volverlo a encuadernar al terminar la exposición, siendo obras sueltas y de pequeño tamaño, era muy posible su dispersión.

Aunque hemos buscado el álbum en diferentes archivos y fondos documentales, especialmente en el Vaticano, no hemos dado con él. Amparo Quiles indica que Benavides en Plasencia "entregado a sus labores eruditas en sus últimos años, hizo de su casa una archivo y museo"¹⁶, pero no hay constancia del tipo de obras que formaban este museo¹⁷.

Con respecto a los elementos que componían el Álbum de Málaga, la crítica nos indica que son "todos cuadros pequeños que tienen la virtud de estimados artistas que revelan grandes valores"¹⁸.

¹³ *Noticia sobre el Álbum que la Academia Provincial de Bellas Artes de Málaga ofreció en su día a Su Santidad León XII... op. cit.*, pág. 7.

¹⁴ A.E.B.A.M Expedientes de los profesores.

¹⁵ *Noticia sobre el álbum que la Academia Provincial... op. cit.*, págs. 27-28.

¹⁶ *Diccionario de Escritores de Málaga y su provincia*. (Dir. y ed. CUEVAS, C.), pág. 108.

¹⁷ En Plasencia Benavides vivió junto al adarve en una casa con pensil en la que formó un pequeño museo, que hoy no se conserva. Sus libros y manuscritos han sido trasladados al Seminario Mayor de Plasencia. Agradezco estos datos a la profesora M^a del Mar Lozano Bartolozzi.

¹⁸ BARTOLINI, Agostino: "Un album di Picture proveniente de Málaga", en *L'Esposizione Vaticana Illustrata. Giornale ufficiale per la Commissione Promotrice*, nº 20, año 1888, pág. 154.



7. Diploma de Medalla de Oro concedido al Presidente, Profesores y alumnos de la Academia de Bellas Artes de Málaga. Roma, Exposición Vaticana, junio 1888.

Y es esta misma crítica, tanto la italiana como la española la que nos permite conocer las obras, pues da puntual noticia de las colaboraciones. Además la Academia Provincial de Bellas Artes, para dejar constancia de esta iniciativa y clamoroso éxito, en 1889 decidió reunir en una pequeña publicación las noticias recogidas de diferentes periódicos, tanto locales como el órgano oficial de la exposición, a las que acompaña un índice de los trabajos presentados¹⁹. A través de ellos tenemos la descripción de las obras, aunque evidentemente resulta limitada.

Fue el Presidente de la Academia, D. José Freuller Alcalá-Galiano, Marqués de la Paniega, que también formaba parte de la Comisión del Homenaje de la Diócesis, quien concibió este álbum de artistas, “como testimonio público y solemne fiel expresión de los sentimientos de aquel centro de enseñanza donde recibe artística educación la juventud de Málaga”²⁰. Y no cabe duda del éxito de esta iniciativa, totalmente realizada en Málaga, que fue tan bien premiada.

COLABORACIONES ARTÍSTICAS DEL ÁLBUM.

Las cubiertas del álbum se realizaron en madera de nogal, centrando la principal un altorrelieve con la imagen de San Pedro, que había sido modelada por el profesor de escultura D. Antonio Gutiérrez de León²¹, y vaciada en cobre plateado “a la

¹⁹ *Noticia sobre el álbum que la Academia Provincial... op. cit.* (Se recogen la relaciones del periódico de Málaga *El Correo de Andalucía*, (29-12-1887); *Las Noticias* (27-12-1888) *La Exposición Vaticana Ilustrada*, nº 23 (A. Bartolini, 10-6-1888); *La Exposición Vaticana Ilustrada*, nº 47 (6-1-1889).

²⁰ *Noticia sobre el álbum que la Academia Provincial... op. cit.*, pág. 9.

galvanoplastia”²². Las esquinas las ocupaban los bustos de los Evangelistas en medio relieve, modelados por Rafael Gutiérrez de León²³, que había sido alumno de la Escuela, y también vaciados en metal, contrastando con el fondo de la madera. La imagen de San Pedro debía insertarse en una hornacina, que concibió el profesor D. Antonio Galbién²⁴ y también modeló Antonio Gutiérrez de León, pero se talló en ébano²⁵ por los alumnos Andrés Rodríguez Zapata y Antonio Barrabino Ruz²⁶. También en esta tapa se integraron las armas pontificias y las de los Pecci, la familia del Papa. La cubierta posterior, más sencilla, presenta el escudo de la Academia, pintado al óleo por el profesor D. José Muñoz Esteve²⁷. La labor de ebanistería corrió a cargo de los alumnos José Julián Martín, José Julián Gutiérrez, y Juan Casasola²⁸.

El encuadernador que llevó a cabo esta ardua tarea, así como los passe-partouts fue D. Rafael Mena.

La más celebrada de las colaboraciones del Álbum, fue la versión en peque-

²¹ Antonio Gutiérrez de León, se formó en Madrid, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde noviembre de 1852 reemplazaba a su padre, Rafael Gutiérrez de León, que fue el primer profesor de la Escuela de Málaga. Obtuvo en propiedad la Cátedra de Modelado y Vaciado en julio de 1856. Su producción en Málaga se orientó a la imaginería religiosa, escultura pública, y los barro populares, que tanta fama le dieron. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores. ROMERO TORRES, J. L.: *La escultura en el Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pág. 34; PAZOS BERNAL, A.: *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga, editorial Bobastro, 1987, pág. 183.

²² Los vaciadores fueron los alumnos Manuel Díaz y Ricardo Díaz.

²³ Rafael Gutiérrez de León y Olmo, hijo de Antonio, es el último miembro de esta saga de escultores que inició Salvador Gutiérrez de León a finales del siglo XVIII. Fue discípulo de su padre en la Escuela de Málaga, pasando después a la central de Madrid y a la de San Fernando. También fue profesor de la Escuela de Málaga, y a finales de siglo se trasladó a Logroño. ROMERO TORRES, J. L.: *op. cit.*, pág. 117 y PAZOS BERNAL, A.: *op. cit.*, págs. 184-186.

²⁴ Antonio Galbién y Marseguer, formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, representa la influencia de la pintura valenciana a través de sus bodegones y cuadros de flores. En 1876 se hizo cargo de la Cátedra de “Dibujo aplicado a las artes y la fabricación”, de la Escuela de Málaga. También circunstancialmente tuvo a su cargo la clase para señoritas, lo que promovió, continuando en esta tarea su hija Emilia. Se preocupó por la calidad de la docencia, escribiendo un *Tratado de dibujo práctico, geométrico y lineal*, y fue Director de la Escuela y Académico numerario en la Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores. SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Universidad de Málaga, 1987, págs 662-663; PAZOS BERNAL, A.: *op. cit.*, págs. 178-179; TORRES LÓPEZ, M.: *La mujer en la creación y en la docencia artística en Andalucía en el siglo XIX* (tesis doctoral en prensa).

²⁵ El índice señala que era palo santo.

²⁶ Antonio Barrabino era alumno de la Escuela en los cursos 1885-86, 86-87 y 87-88. Andrés Rodríguez Zapata lo era 1887-88, destacando en Modelado y Vaciado de Adorno. A.E.B.A.M Actas de Exámenes cursos 1885-86, 86-87 y 87-88.

²⁷ En 1876 Muñoz Esteve fue contratado en la Escuela de Bellas Artes como sustituto de los profesores ayudantes, y en 1886 era profesor auxiliar; en 1893 fue nombrado profesor numerario de “Dibujo artístico”. Como pintor fue muy reconocido, como demuestra el hecho de ser nombrado jurado en prestigiosos premios. SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, pág 715; PALOMO DÍAZ, F.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, 1985, pág. 77.

²⁸ José Julián Martín recibió Accesit en “Adorno con sombra género arquitectónico”, en 1852. José Julián Gutiérrez era alumno de Galbién en Dibujo aplicado a las Artes en el curso 1885-86. Juan Casasola no figura en el Archivo ni es conocido, pero sí José Casasola que era alumno desde el curso 1880-81 al 82-83, y en 1887-88 distinguido con premios (A.E.B.A.M Libro de Actas 1851-79, Actas de Exámenes cursos 1880-81, 82-83 y 1887-88). José Casasola Escribano fue nombrado Profesor Ayudante Meritorio en la Sección Técnica de Dibujo Artístico, cesándolo a los dos años por no asistir a las clases. Parece que emigró a Argentina donde murió olvidado (A.E.B.A.M. Expedientes de profesores. ROMERO TORRES, J. L.: *op. cit.*, pág. 112.

ño formato del cuadro “*El Príncipe de Viana*”, del malagueño José Moreno Carbonero, premiada con medalla de oro en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1881; la obra que “conserva todas las bellezas del original, en un dibujo asombro y una tonalidad tan bella como correcta”, fue la contribución del mismo autor, que había sido alumno de la Escuela de Málaga²⁹.

Entre los profesores de la Escuela colaboraron Antonio Muñoz Degrain con un dibujo a pluma que reproducía el cuadro que entonces pintaba en Málaga por encargo del Senado, “*La abjuración de Recaredo*”; “realizado con valentía, muestra todas las cualidades de un gran maestro”³⁰. Emilio Ocón, profesor de Paisaje, presentó una marina como pretexto para un cuadro de tema bíblico plasmando el pasaje de la retirada de las aguas cuando depositan sobre la cima del Monte Ararat “*El Arca de Noé*”³¹. José Martínez de la Vega realizó al óleo un busto de la Virgen, “*Stella Matutina*”, “de sin igual dulzura, a modo de la escuela sevillana”, captando el aspecto más espiritual³². El profesor Antonio Muñoz Esteve presentó una acuarela “*Recuerdo*

²⁹ Aunque sobre muchos de estos pintores hay una amplia bibliografía, me voy a referir especialmente a las relaciones con la Escuela de Bellas Artes de Málaga. *Noticia sobre el álbum que la Academia...* pág. 11. Moreno Carbonero, figura bien conocida y estudiada, es considerado el mejor pintor de Málaga en el siglo XIX, destacando como pintor de historia y retratista. Pensionado en Roma en 1881, fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Madrid desde 1892, y Académico de San Fernando. En la fecha de 1887 estaba pintando una de las capillas de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. OSSORIO Y BERNARD, M.: pág. 468; BARRIOS ESCALANTE, C.: “José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degrain en San Francisco el Grande de Madrid”, en *Boletín de Arte* nº 6, Universidad de Málaga, 1985, págs. 195-210; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 708-711.

³⁰ *Noticia sobre el álbum...* pág. 24. Muñoz Degrain se encuentra en Málaga desde 1870 ya que fue llamado por Ferrándiz en 1870 para colaborar en el boceto del techo del Teatro Cervantes. Por sus relaciones con Ferrándiz, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, como sustituto de éste en 1879. En 1882 fue pensionado en la Academia de Roma durante dos años, reservándosele la plaza de Profesor Auxiliar en Málaga. En 1884 se le adjudicó la Cátedra de Dibujo Lineal y de Adorno, que ocupó durante 10 años y en 1895 pasó a desempeñar la cátedra de Paisaje en la Escuela de Madrid, tras la jubilación de Carlos de Haes. No obstante, desde antes de 1879 hacía sustituciones en la cátedra de Colorido, Dibujo y Pintura para señoritas, en Málaga. Se sintió ligado a esta ciudad y al morir dejó un importante legado que fue depositado en el Museo de Bellas Artes. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores. OSSORIO Y BERNARD, M.: *op. cit.* págs. 475-476; CÁNOVAS, A.: *op. cit.* págs. 76-79; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 712-714, PAZOS BERNAL, A.: *La Academia...* págs 173-176.

³¹ Nacido en el Peñón de Vélez de la Gomera en 1847, era alumno de la Escuela de Málaga en 1860. Aprobada la creación de una cátedra de Marina y Paisaje por R. O. de 1882, se expidió el título de Catedrático de la misma a Emilio Ocón y Rivas para ocupar esta nueva cátedra, haciéndose cargo de la de Perspectiva en 1887. Se especializó en paisaje marino definiendo unos modos de los que arranca la escuela de marinistas de Málaga. Recibió muchos premios y, en 1878, la Encomienda de Isabel la Católica. *Noticia sobre el álbum...* pág. 11; A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 723-725).

³² Martínez de la Vega, nacido en Almería, formado en Córdoba y en la Academia de San Fernando de Madrid, fue una de las figuras más cercanas a la modernidad de los profesionales que trabajaron en la Escuela de Málaga, a la cual se liga en 1882 como ayudante de la clase de Dibujo del Antiguo y de Figura, consiguiendo ésta en propiedad en 1885, y tres años después ocuparía también la de Colorido y Composición. La Escuela siempre dio sobre Joaquín Martínez de la Vega los informes más favorables, alabando sus métodos de enseñanza que dieron frutos excepcionales, reseñándose incluso los alumnos destacados que él había formado. A pesar de tanta brillantez, por aspectos de su vida privada, que influirían en la profesional, puede considerarse un “artista maldito”. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; GARCIA-HERRERA, G.: *Martínez de la Vega. Estampas de la vida de un pintor romántico (1846-1905)*. Málaga, Diputación Provincial, 1962, págs. 58-59; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 697-701.

de Córdoba³³, y Galbién³⁴ dibujó a lápiz la escultura de *San Francisco*, obra de Pedro de Mena, que se conserva en el Museo que había constituido la Academia³⁵.

También presentaron obra los profesores ayudantes e interinos como José M^a Romero, un óleo de *"Tobías con el arcángel San Rafael"*³⁶; Ángel Romero realizó una copia al óleo del cuadro de Alonso Cano *"La Virgen del Rosario"*, que se conserva en la Catedral³⁷; Emilio Herrera³⁸ presentó una *"Mater Dolorosa"* al óleo, Leonardo Camps³⁹ realizó un dibujo a lápiz de la *"Portada de la antigua iglesia del Sagrario"* y Francisco Rojo, profesor de Litografía un "estudio, imitación de litografía" representando a *"La Virgen de Loreto"*⁴⁰. José Ruiz Blasco, que era entonces también profesor ayudante, presentó una *"Alegoría"*, dibujada a la sepia⁴¹.

³³ También había pintado el escudo de la Academia en la cubierta posterior del álbum. Ver nota 27.

³⁴ Vid nota 22.

³⁵ Aunque las Academias tenían a su cargo los museos de cada provincia, la Ley de Instrucción Pública de 1857 impulsó la creación de los museos a cargo de las respectivas Comisiones de Monumentos, pero una R. O. de junio de 1867 hizo recaer nuevamente la responsabilidad en las Academias de Bellas Artes. Otra R. O. de 1882 reimplantó el reglamento de las Comisiones, pero ante las solicitudes de algunas Academias se reconsideró la situación, derogándose la R. O. del 82 y estableciéndose una solución intermedia que dejó los Museos Provinciales bajo la dirección de las Comisiones de Monumentos, únicamente donde no hubiera Academia. Por eso en 1887 la Academia de Málaga tenía a su cargo el Museo Provincial de Bellas Artes.

³⁶ José M^a Romero impartía en 1887 la docencia de Colorido y Composición. A.E.B.A.M. Actas de exámenes y calificaciones 1886-87.

³⁷ Ángel Romero Gallego fue un paisajista destacado, formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, su ciudad natal, con Antonio Bejarano y Manuel Barrons. Ejerció la docencia en esta escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde ganó por oposición la cátedra de Dibujo del Natural, pero desde 1849 está relacionado con Málaga, haciéndose cargo en 1862 de la Cátedra de Dibujo Artístico. En 1881 impartía Principios de Figura. Murió el mismo año que se celebró la Exposición Vaticana. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores y Actas de Exámenes; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 738-739.

³⁸ Emilio Herrera y Velasco se inició en las clases de Dibujo de Figura que dirigía Antonio Maqueda. En 1879 fue profesor ayudante en la Escuela de Bellas Artes de Málaga y en 1892 fue nombrado Catedrático de Dibujo Elemental en la Escuela de Cádiz. El Ayuntamiento malagueño conserva su cuadro "El Cenachero", figura popular de Málaga, que fue votado en el concurso celebrado bajo patrocinio del Gobernador en 1873. SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 676-677.

³⁹ Camps, formado en la Escuela de San Fernando y también docente en Madrid, en Málaga sustituyó a Muñoz Degrain en 1882, y al regresar éste de Roma en 1884, ocupó la ayudantía que había dejado vacante Martínez de la Vega. CÁNOVAS, A.: *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*. Málaga 1908 [edición facsimil Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Unicaja, 1996], pág.13; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 630-631.

⁴⁰ Francisco Rojo y Mellado fue alumno de la Escuela de Maqueda, y profesor auxiliar de Dibujo de Figura en los momentos iniciales de la Escuela, en 1851. Fue Maqueda quien le introdujo en el procedimiento de la litografía, en el que se especializó y llegó a tener taller propio. La introducción de la Litografía en la Escuela de Málaga arranca de la reforma de Ferrándiz de 1878. Fue el primer taller que empezó a impartirse, pero establecido en la clase de Dibujo de Figura. Maqueda llevaba insistiendo desde antes sobre este tema proponiendo dentro de su clase "una sección para la enseñanza práctica del Dibujo a la pluma con especial aplicación a la Litografía", y Rojo propone enseñar a los alumnos que lo soliciten "la escritura al revés". A.E.B.A.M Actas del Claustro, 1877; *Noticia sobre el álbum que la Academia.....*pág. 31; A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; FERRÁNDIZ BADENES, F.: *Memoria Exposición dirigida a las Excemas. Corporaciones Provincial y Municipal de Málaga presentada a la Academia el 14 de septiembre de 1878 por ____ para la ampliación de los estudios de la Escuela de Bellas Artes y planteamiento de los talleres prácticos de Artes y Oficios, seguida del dictamen emitido por la Academia provincial*. Málaga 1878, págs. 18-21; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 737. Agradezco las indicaciones de mi compañera Amelia Montiel.

⁴¹ Ruiz Blasco, el padre de Picasso, fue profesor de la Escuela de Málaga desde 1875 como sustituto de Serafín Martínez del Rincón, y en 1879 se le nombró Ayudante de Dibujo Lineal y de Adorno en la Escuela

En las obras de los alumnos destacan las críticas sobre “El ángel aparece a las Marías en el sepulcro de Jesucristo”, de Francisco García Santaolalla, lo cual no es de extrañar pues sus calificaciones eran siempre excelentes, tanto matrículas de Honor, como medallas de oro y se cita como alumno preferente en 1887⁴². José Fernández Alvarado, presentó “Un monaguillo”⁴³, y Manuel Pérez “Un muchacho”, también al óleo, Juan Loubère el “Interior de la Catedral de Málaga”⁴⁴, al óleo, y un “Estudio” al óleo de Federico Bermúdez (el tema era un sabio entre libros al estilo de los del Quattrocento)⁴⁵; Juan Pareja presentó “Una vista de Málaga”⁴⁶ y José Muñoz Díaz un “Paisaje”⁴⁷. Los alumnos P. Nizarre y Rafael Murillo Carreras presentaron, respectivamente, copias al carbón de un yeso representando a “D. Fernando el Católico” y la cabeza del artista “Fortuny”⁴⁸.

Asimismo colaboraron antiguos alumnos de la Escuela, algunos de los cuales eran ya o llegaron a ser excelentes pintores, y profesores de la misma Escuela. José del Nido⁴⁹ presentó “La oración en el huerto”; Antonio Reyna un “Recuerdo de

de Málaga; cesó en 1891 para pasar a la Escuela de La Coruña, lo que llevaba solicitando desde hacía tiempo. Desde 1879 hasta su marcha fue conservador-restaurador del incipiente Museo Municipal de Málaga. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores, PAZOS, A.: “En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco”, en *Picasso y Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, págs. 7-35.

⁴² No hay noticias de su actividad posterior en Málaga como pintor, aunque el profesor Palomo apunta que pasó a Méjico, donde murió en 1890 (sic). A.E.B.A.M. Actas de calificaciones cursos 1882-83 al 1886-87; PALOMO DÍAZ, F. J.: *op. cit.*, pág. 275.

⁴³ Fernández Alvarado fue discípulo de Moreno Carbonero y de Muñoz Degrain. Era alumno en el curso 1880-81, premiado en Dibujo del Antiguo y Acuarela. Se consideraba un buen marinista, pero tocó otros géneros con menos fortuna; sin embargo “Un monaguillo”, dentro de la temática de género, mereció elogios. A.E.B.A.M. Actas de calificaciones cursos 1880 al 1884. CÁNOVAS, A.: *op. cit.*, pág. 20. SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, pág. 649.

⁴⁴ Manuel Pérez Cañas destacó en Aritmética y Geometría y Dibujo del Antiguo A.E.B.A.M. Actas de calificaciones curso 1882-83 al 1886-87); Loubère fue también alumno distinguido, con calificaciones de Sobresaliente en la clase de Dibujo del Antiguo, Colorido y Composición y Anatomía Pictórica que impartía Martínez de la Vega, en los cursos 1886-87 y 87-88. A.E.B.A.M. Actas de calificaciones curso 1886-87 y 87-88.

⁴⁵ BARTOLINI, Agostino: “Un album di Picture... pág. 154. Federico Bermúdez obtuvo Sobresaliente en Dibujo del Antiguo, Colorido y Composición y Anatomía Pictórica en los cursos 1884-85, 85-86 y 86-87. A.E.B.A.M. Actas de calificaciones. Desde 1895, fue profesor de la clase de “Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación”, en 1900 dio clase de Dibujo Geométrico en la Escuela de Artes e Industrias de Málaga, asignatura que también impartió en La Coruña en 1902; un año después se incorpora a la docencia de la Escuela de Málaga de la que fue Secretario y Director hasta 1951. En 1957 fue nombrado Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 617-619 y ESTRADA SEGALERVA, J. L.: *Catálogo General de Málaga*. Málaga 1973, págs. 42.

⁴⁶ Pareja se cita como alumno distinguido de Ocón y de Ferrándiz, de 1878 a 1885, junto a otros. A.E.B.A.M. Actas de calificaciones cursos 1884-85 y 87-88 y PEÑA HINOJOSA, B.: *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Diputación Provincial de Málaga, 1964, pág.52.

⁴⁷ Se cita como discípulo de Ocón. CÁNOVAS, A.: *op. cit.*, pág. 47.

⁴⁸ Loubère, F. Bermúdez, Murillo Carreras y P. Nizarre, obtuvieron calificación de Sobresaliente en la clase de Dibujo del Antiguo que impartían Martínez de la Vega y Gutiérrez de León, en el curso 1886-87. A.E.B.A.M. Actas de Calificaciones curso 1886-87.

⁴⁹ Del Nido, natural de Huelva, pero alumno de la Escuela de Málaga, fue Ayudante Temporero de Dibujo Geométrico en 1888. Fue nombrado Director del Museo de Buenos Aires, pero regresó pronto y en 1908 fue propuesto para explicar Geografía Industrial. Murió en Melilla en 1912. A pesar de su línea docente su estilo lo sitúa en la órbita de Ferrándiz y Moreno Carbonero. Participó en 1877 en el concurso patrocinado por el gobernador

Venecia⁵⁰, José Ponce “Alegoría de la Pasión”⁵¹, José Cappa “Recuerdo de la torre de la antigua mezquita”, hoy iglesia de Santiago⁵²; Adolfo Ocón presentó una “Marina”, todas al óleo⁵³. José Denis Belgrano colaboró con “Una aldeana”, preciosa acuarela⁵⁴, siendo también en esta técnica el “Paisaje” de A. Guardia⁵⁵, mientras que el “Paisaje” presentado por José Nogales⁵⁶, era un magnífico dibujo “que demuestra el talento del autor”, indicándose también que “el artista lleva una máquina fotográfica en la punta de su lápiz, según sorprende y reproduce bellísimos efectos”⁵⁷.

civil, “Un cenachero” y aunque su obra no fue premiada la compró el Ayuntamiento. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 718-719.

⁵⁰ Reyna Manescau es representante del paisaje preciosista. Vivió en Italia y su amor por ella, especialmente por Venecia, es manifiesto en su obra; la colección que sus herederos donaron al Museo de Málaga son vistas venecianas. OLALLA GAJETE, L. F.: *Museo de Málaga. La pintura del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pág. 174.

⁵¹ J. Ponce y Puente, pintor muy premiado aunque irregular, nació en Málaga en 1865 y en la Escuela fue discípulo de Muñoz Degrain, orientándose hacia la pintura académica y de historia (el Ayuntamiento conserva su obra “Colón en la Rábida” pintado en este mismo año de 1887). En 1893 ingresó en la Escuela de Bellas Artes como profesor de Dibujo artístico, alcanzando la cátedra de Dibujo de Figura dos años después, y en 1917 consiguió la plaza de profesor de término de Composición Decorativa. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores.

⁵² Ossorio y Bernard cita a un pintor llamado José Cappa, natural de Madrid, cuyo segundo apellido, Manescau, podría relacionarlo con Málaga (OSSORIO Y BERNARD, M.: *op. cit.* pág. 128). Pero quien más relacionado está con esta ciudad es Francisco Javier José Cappa Muñoz, que debe ser el aquí reseñado. También natural de Madrid, como su padre José Cappa Maqueda, concurrió a diversas exposiciones obteniendo galardones y ganó por oposición el ser pensionado por el Liceo de Málaga entre 1882-86; en 1888 fue nombrado Ayudante Temporero de la Clase de Dibujo artístico, que impartió en las sucursales de la Escuela en el Perchel, y también de Dibujo de máquinas. En 1906 pasó a la Escuela de La Coruña de la que fue Director. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; CÁNOVAS, A.: *op. cit.* pág. 13; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.* págs.632-633.

⁵³ Adolfo Ocón y Toribio era sobrino y discípulo de Emilio Ocón y, como éste, prefirió el género de la marina. Fue alumno de Paisaje y Marina en 1883. A.E.B.A.M. Actas de calificaciones curso 1882-83; CÁNOVAS, A.: *op. cit.* pág. 53.

⁵⁴ Denis, discípulo de Ferrándiz, fue uno de los pintores más conocidos de Málaga destacó en la pintura de género y el retrato, siendo el más genuino representante en Málaga del fortunismo. En 1887 fue nombrado Profesor Auxiliar, en 1904 Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico de la Sección de la Misericordia, y en 1907 adquirió la plaza en propiedad. En 1916 por la Universidad de Granada se le nombró profesor de entrada de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes e Industrias de Málaga, habilitándose para continuar con la enseñanza con más de 70 años. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores; CÁNOVAS, A.: *op. cit.* págs. 18-19; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.* págs. 646-648; SAURET GUERRERO, T.: *José Denis Belgrano. Pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*. Málaga, Museo Diocesano, 1979.

⁵⁵ Cánovas cita a un Jorge Guardia como discípulo de Ocón en 1887. CÁNOVAS, A.: *op. cit.* pág. 28.

⁵⁶ José Nogales, discípulo de Ferrándiz y Muñoz Degrain fue uno de los pintores más completos del siglo XIX en Málaga, en 1888 fue nombrado Ayudante meritorio por la Academia de Bellas Artes para la sucursal del Molinillo, en 1893 tomó posesión como Ayudante Numerario en la Cátedra de Dibujo de Figura y en 1895 fue catedrático numerario de la misma. Fue director de la Escuela de Bellas Artes entre 1902 y 1904 y en 1909 fue profesor de término (y después numerario) de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte, confirmado en 1913, en la Escuela de Artes Industriales de Málaga. Cultivó diferentes géneros, destacando en la pintura de flores y retrato, pero su obra más famosa fue “El milagro de Santa Casilda”, grandiosa obra, de gran formato por la que consiguió medalla de primera clase en 1892. Su prestigio le valió ser nombrado Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en 1937. A.E.B.A.M. Expedientes de profesores y Actas de Exámenes cursos 1882-83 y 87-88; CÁNOVAS, A.: *op. cit.* págs. 18-19, MORALES FOLGUERA, J. M.: *José Nogales Sevilla*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1973; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.* págs. 720-722; ESTRADA SEGALERVA, J. L.: *op. cit.*, pág. 42; CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “El Milagro de Santa Casilda, obra del pintor José Nogales, recuperada para Málaga”, *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* nº 1, Málaga 2001, págs. 13-18.

⁵⁷ *Noticia sobre el álbum que la Academia Provincial... op. cit.*, pág. 12.

Hay otras obras de pintores que no están relacionados con la Escuela de Bellas Artes, pero ya se indicó que era una colaboración abierta. Ramón de la Fuente presentó “El beso del alma”, y Antonio Díaz Bresca⁵⁸ un “Paisaje”, ambos al óleo; Enrique Nagel⁵⁹ realizó en acuarela “Una mártir arrojada por el tajo de Ronda” y en la misma técnica “La oración de la tarde” de José Gaërtner⁶⁰.

LA EXPOSICIÓN DEL ÁLBUM EN MÁLAGA.

Todas estas obras pudieron admirarse en Málaga, porque antes de partir para Roma el álbum se expuso en nuestra ciudad y, aunque fue una coincidencia, se contó con una ocasión especial: la Feria. En agosto de 1887 las fuerzas vivas de Málaga decidieron conmemorar el IV Centenario de la reconquista de la ciudad por los Reyes Católicos, con un amplio programa de festejos, que se cimentaba en una base ideológica y religiosa. Era evidente la dimensión histórica del evento, recordando la conquista y entrada de los Reyes en la ciudad los días 18 y 19 de agosto de 1487, así como la revitalización de prácticas religiosas incrementando la devoción a la Virgen de la Victoria, patrona de Málaga, por estar ligada la imagen, al menos emotivamente, a los momentos de la conquista. Pero también se trataba de fomentar un incipiente turismo, como remedio a la crisis que atravesaba la economía local. Estas prácticas tuvieron una posterior consolidación, celebrándose desde entonces la “Feria de Agosto” en la ciudad⁶¹.

Los promotores no fueron sólo personas de la burguesía local, también el clero, ya que desde 1883 algunas personas se movían en pro de una celebración que armonizase el recuerdo de los hechos históricos y los aspectos religiosos con los lúdicos. Pero interesa resaltar que también formaba parte de la comisión organizadora el Presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Algunos de los actos celebrados en el “IV Centenario de la Reconquista de Málaga”, eran de índole cultural, especialmente algunas exposiciones, y la Academia de Bellas Artes inauguró el 25 de agosto de 1887 una Exposición Artística, en la cual “se exhibió el notable álbum que los artistas de Málaga regalaron a León XIII con motivo de sus bodas de oro”, que tuvo lugar en sus locales de San Telmo, y fue muy celebrado⁶².

Tras la exposición el álbum fue enviado a su destinatario, el Papa León XIII.

⁵⁸ Díaz Bresca era también discípulo de Ocón, del cual escribió su biografía. CÁNOVAS, A.: *op. cit.* pág. 19.

⁵⁹ Nagel, pintor por afición, fue discípulo de Ocón. CÁNOVAS, A.: *op. cit.* pág. 49; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, pág. 716.

⁶⁰ Nacido en Gibraltar pero formado en Málaga, donde fue alumno de Acuarela y Natural en 1882, a José Gaërtner de la Peña se considera el mejor discípulo de Ocón, aunque plasmaba el tema con diferencias formales respecto al maestro, imprimiéndoles un halo de grandiosidad. Sabía captar perfectamente la luz, de hecho sus cuadros pintados en Inglaterra presentan tonalidades diferentes. En la exposición internacional de 1892 fue recompensado por su obra “La Invencible”, que podemos leer en clave histórica y modernista. A.E.B.A.M. Actas de examen curso 1881-82; SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 666-667.

⁶¹ MATEO AVILÉS, E. de: *Los orígenes de la Feria de Agosto de Málaga*. Málaga, edit. Arguval, 1997, págs 191-219.

⁶² Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.) Caja 15, leg. 13. Programa de *Actos del IV Centenario de la Reconquista de Málaga*, año 1887. Málaga, Tipografía Poch y Creixel., pág. 93; MATEO AVILÉS, E. de: *Historia de la Feria de Málaga*. Málaga, ed. Arguval, 2002, págs. 38-39.

Sofía Valera Alcalá-Galiano, duquesa de Malakoff ¿una carrera artística frustrada?

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

RESUMEN

El presente trabajo analiza las circunstancias que rodearon la carrera artística de una joven de la aristocracia andaluza, Sofía Valera, hermana del conocido escritor Juan Valera y hermanastra de José Freüller Alcalá Galiano, Marqués de la Paniega.

PALABRAS CLAVE: Pintura s. XIX/ Género/ Formación Artística.

Sofía Valera Alcalá-Galiano, Duchess of Malakoff, ¿an artistic career signed by frustration?

ABSTRACT

This study intends to analyse the circumstances surrounding Sofía Valera's artistic career. She was a young woman belonging to the andalusian aristocracy, Juan Valera's sister and Marqués de la Paniega's stepsister.

KEY WORDS: Painting XX th./ Genre/ Artistic Training.

Con este breve acercamiento a la vida y actividad de Sofía Valera (1828?-1890) queremos presentar un ejemplo concreto que puede ser ilustrativo de lo que aconteció a otras muchas mujeres durante el siglo XIX, las cuales, poseyendo talento para la práctica de las Bellas Artes, se acercaban por mera afición y por el hecho de que dicha actividad formaba parte de la conocida "educación de adorno" de la época. Pero, más adelante, sobre todo si la fortuna familiar no era muy desahogada, podían considerar la posibilidad de utilizar esta habilidad como una futura profesión, bien dedicándose a la misma con el fin de comerciar con sus obras o, empleando sus conocimientos para la docencia de otras jóvenes.

Si finalmente se alcanzaba el ansiado estado del matrimonio, un enlace posiblemente acordado y ventajoso económicamente, veían desaparecer todas las ilusiones, convirtiéndose en unas mujeres condenadas al ámbito doméstico y al cuidado de los hijos. Pero siempre quedaría la posibilidad de volver a esta actividad, en el caso de una viudedad que dejara a la mujer en una buena posición económica, y con el tiempo necesario para volver a desarrollar su don, lo cual sería la clara prueba de una verdadera vocación truncada y retomada en el momento que las circunstancias le fueran propicias.

Esta trayectoria es la que se puede adivinar en la vida de Sofía Valera. Por lo que, aunque contando con escasos datos sobre su actividad pictórica, consideramos

* RAMOS FRENDÓ, Eva M^a: "Sofía Valera Alcalá-Galiano, duquesa de Malakoff ¿una carrera artística frustrada?", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 253-272.

interesante exponerlos aquí. Además, el hecho de tratarse de una joven nacida en Andalucía, aunque, como veremos, más tarde alejada de nuestra región desde temprana edad, nos permite con este trabajo aportar un pequeño grano de arena que haga completar cada día más la nómina de pintoras andaluzas¹. Consideramos que aunque la mayor parte de su vida, tras el matrimonio, se desenvuelve en París, la formación y práctica artística se desarrolló entre Málaga y Granada, por lo que ésta será la principal razón que nos lleva a encuadrarla como artista de esta región, a lo que se unirá también el hecho de su nacimiento.

No obstante, este esquema que hemos trazado sobre la mujer pintora en el siglo XIX no se puede considerar como el único, aunque sí el mayoritario, dado que habrá mujeres pintoras que continúen con su actividad tras el matrimonio, aunque normalmente de manera diletante, como un entretenimiento y sin buscar una salida profesional en ello².

SU FAMILIA Y SUS PRIMEROS AÑOS.

Sofía [1] nació en el seno de una familia andaluza, con título³, pero económicamente venida a menos. Del matrimonio de sus padres, José Valera y Viaña [2] (1783-1859)⁴, natural de Doña Mencía⁵, y M^a Dolores Alcalá Galiano [3] (1791-1872), natural de Écija (Sevilla), marquesa de la Paniega y vizcondesa del Barco, nacerán tres hijos: Juan, Sofía y Ramona⁶.

¹ Matilde Torres López en su Tesis Doctoral *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, defendida en Málaga el año 2007 (inédita), recoge un total de 308 pintoras andaluzas. Tras esta labor está preparando para su futura publicación un Diccionario donde se recojan dichas artistas y que se ampliará con nuevas aportaciones.

² Nada más debemos pensar en Carmen Sánchez de Quirós, cuñada de Sofía Valera, la cual dentro del matrimonio seguirá dedicándose a la pintura, al igual que su propio esposo, José Freüller, hermanastro de Sofía. Igual sucede con Rafaela Roose de Quirós, cuñada a su vez de la citada Carmen, quien pintó durante y después del matrimonio -una vez que quedó viuda- demostrando claramente una verdadera vocación. Cfr. RAMOS FRENO, E. M^a: *El coleccionismo en la Málaga decimonónica*, Málaga, (tesis doctoral inédita), 2002, págs. 143-146.

³ Su madre, M^a Dolores Alcalá Galiano, era marquesa de La Paniega, título que procedía de don Juan Alcalá Galiano y Flores de Soto, Caballero de la Orden de Santiago y le había sido concedido por el monarca Carlos III con fecha 17 de Diciembre de 1765, entrando en vigor a partir de un Real despacho realizado el 31 de ese mismo mes y año. El nombre del título hacía referencia a un caserío que era propiedad de esta familia que se encontraba ubicado en el municipio de Doña Mencía, perteneciente al partido judicial de Cabra, en la provincia de Córdoba. El título pasaría más tarde a su hermanastro José Freüller, primogénito de la madre.

⁴ MORENO MANZANO, J.: "Testamento del teniente de navío retirado D. José Valera y Viaña, Marqués de la Paniega", en *Crónica de Córdoba y sus pueblos* nº 8, 2002, págs. 37-38. Sabemos que fue Brigadier de la Real Armada, pero durante la vida de su hija pasó sus días retirado en su localidad natal dedicado a la explotación de sus fincas.

⁵ Encontramos otras referencias que nos indican que el nacimiento de José Valera fue en el Puerto de Santa María, aunque residiera en Doña Mencía. Cfr. VALVERDE MARDRID, J.: "En el centenario de la novela de Pepita Jiménez", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Córdoba, 1974, pág. 37.

⁶ El año de nacimiento de Sofía y su hermana Ramona aparece en SANCHEZ GARCÍA, M^a R.: *La condición de la mujer en el intelectualismo liberal del siglo XIX: la mujer escrita en las novelas de don Juan Valera*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, pág. 22. Según esta obra Sofía nacería en 1828 y sería mayor que Ramona, cuyo nacimiento tendría lugar en 1830. Según otros estudios Ramona era la segunda



1. Fotografía de Sofía Valera. Bravo Villasante, Carmen: *Biografía de don Juan Valera*.
2. José Valera diplomático (1891). Enrique Romero de Torres, Sala de profesores del Instituto de Cabra.

Se trata del segundo matrimonio de la madre, quien ya tenía otro hijo de un matrimonio anterior con Santiago Freüller: José Freüller Alcalá Galiano⁷, quien será marqués de la Paniega tras el fallecimiento de su madre.

Sofía fue, según nos indica su hermano Juan, la hija mediana⁸, nacida tras el escritor y antes que Ramona, la menor de los tres. Su nacimiento tuvo lugar en Cabra, igual que su hermano Juan, donde la familia residió hacia aproximadamente 1833, marchando más tarde hacia Córdoba, luego a Madrid y finalmente a Málaga, donde el padre volvió a sus actividades de marino, primero como comandante del Tercio Naval y después de director del colegio de San Telmo⁹.

hija, mientras Sofía fue la menor. Cfr. SAENZ DE TEJADA BENVENUTI, C.: "Análisis de esta correspondencia", en VALERA, J.: *Cartas íntimas (1853-1897)*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974, pág. 19; lo cual se contradice con las palabras de Juan Valera, como veremos más adelante.

⁷ En la actualidad la biografía de José Freüller, quien fuera primer presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga desde su fundación en 1850 y hasta que este falleciera en 1901, se encuentra en proceso de redacción para su posterior publicación.

⁸ VALERA, J.: *Correspondencia, vol. II (1862-1875)*, Madrid, Castalia, 2003, pág. 274. En una carta escrita a Gumersindo Laverde el 6 de octubre de 1866 desde Madrid hace referencia a Sofía, por aquel entonces ya duquesa de Malakoff -título que adquirirá, como veremos más adelante, a raíz de su matrimonio- e indica: "Mi hermana mayor, la duquesa de Malakoff, ha ido a vivir a Carabanchel con la Montijo".

⁹ BRAVO VILLASANTE, C.: *Vida de Juan Valera*, Madrid, 1974, pág. 13.

Tras estos hechos, hacia el año 1847 don José Valera vivió retirado en Doña Mencía, mientras Sofía y su madre pasaban la vida entre Granada y Málaga. En la primera ciudad residió también la hermana menor, Ramona, y en Málaga tuvo su hogar el primogénito de la marquesa, José Freüller. Por tanto, vemos como la juventud de Sofía se desarrolló en diversas zonas de la región andaluza: Cabra y Doña Mencía, donde residía el padre y a donde acudirían para visitarlo en algunos periodos de tiempo, Málaga¹⁰ y Granada, aunque parece ser esta última localidad donde tuvo su residencia habitual hasta llegar al matrimonio.

Pero además, una vez que su otra hermana consiguió ascender al envidiado estado del matrimonio¹¹, la madre realizó con Sofía abundantes visitas a Madrid, donde se encontraba su hijo Juan Valera desde que finalizara su carrera de abogado. El objetivo de estas estancias era procurar los contactos que garantizaran a Sofía un matrimonio adecuado.

La belleza con que contó la joven le proporcionó numerosos admiradores. En enero de 1847, su hermano Juan interrogaba a José Freüller sobre rumores que existían sobre amoríos de su hermana:

“Da expresiones a mamá y a mi hermanita Sofía, de quien te ruego me escribas qué hay de sus amores con el descendiente del jefe de los comuneros. Aquí me han dado la noticia de que se casa, y añaden que Padilla ha ido a Málaga por ella; dime qué hay en esto de verdad”¹².

SU VIDA EN MADRID.

En Madrid Sofía se codeó con familias de las más destacadas. Sobre todo, tanto su madre como ella mantuvieron una gran amistad con la condesa de Montijo, doña María Manuela Kirkpatrick (Manuela de Guzmán a raíz de su matrimonio con don Cipriano Guzmán Palafox y Portocarrero). M^a Manuela había nacido en Málaga, al haberse establecido su padre, un negociante escocés, en dicha localidad, donde se dedicó a comerciar con vinos y ostentó el cargo de cónsul de los Estados Unidos¹³. No sabemos si dicha amistad entre la condesa de Montijo y la marquesa de la Paniega surgiría al coincidir ambas en la localidad malagueña o se desarrollaría por otras circunstancias. Pero lo que sí podemos asegurar es que la misma fue decisiva en la vida social de Sofía y para su futuro.

Desde que en 1834 falleciera don Eugenio Guzmán Palafox, hermano del marido de M^a Manuela, ésta y su esposo pasaron a heredar el título de condes de Montijo

¹⁰ En enero de 1847, por carta de Juan Valera, sabemos que mientras Ramona y su esposo están en Granada, Sofía está con su Madre en Málaga, con José Freüller. VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I (1847-1861), Madrid, Castalia, 2002, pág. 37.

¹¹ Ramona se casa con Alonso Mesía de la Cerda, marqués de Caicedo hacia 1847.

¹² VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...*op. cit.*, pág. 38.

¹³ CABAL, J.: *La Emperatriz Eugenia de Montijo*, Barcelona, Juventud, 1960, pág. 8.

y todas las propiedades del difunto. Mas será a partir del fallecimiento de Cipriano Guzmán, en 1839, cuando se iniciará la importante vida social de la condesa y sus hijas, Francisca y Eugenia Montijo, la primera futura duquesa de Alba, a raíz de su matrimonio con don Jacobo Luis Stuart Fitz y la segunda condesa de Teba y Emperatriz de los franceses tras su enlace con Napoleón III.

Tanto en su palacete de Madrid, ubicado en la plaza del Ángel, como en la finca de recreo de Carabanchel se iniciaron continuas tertulias, representaciones teatrales o musicales y bailes a los que asistiría lo más destacado de la aristocracia, miembros de la política y escritores ilustres¹⁴, entre ellos Juan Valera. A estos eventos, cuando estaba en Madrid, también acudía Sofía con su madre.

Sofía se convirtió en una de las jóvenes que más atracción producían en el género masculino, dentro de estas reuniones en la Corte, pues además de otras muchas cualidades que

debía tener, se destacó por poseer una "belleza espléndida"¹⁵. Su éxito la llevó a recibir interesantes ofertas que ella rechazaba ante la falta de un verdadero amor. De esta manera, en febrero de 1850, su hermano Juan escribía a su padre y le exponía el orgullo que sentía de que su hermana hubiera rechazado una proposición de matrimonio con Villalegre:

"Me alegro tanto de que mi hermana Sofía no forme proyectos interesados sobre Villalegre, porque esto la honra mucho... si se casara con él, todas las señoritas la envidiarían; pero esto no prueba más sino que en el día las señoritas y los señoritos, y en general todo el mundo, no atienden sino al interés y hacen poco caso de la dignidad humana, de los grandes sentimientos, etc. Yo espero que Sofía será más feliz con su orgullo y sin marido rico, que rica pero avergonzada con un marido borrico"¹⁶.

Sofía será también protagonista en muchas de esas representaciones aristocráticas que se desarrollaban en Carabanchel y la misma prensa dejó constancia de su presencia [4].



3. M^a Dolores Alcalá Galiano.

¹⁴ *Ibidem*, págs. 12-21.

¹⁵ MONTECRISTO: "Madrid Elegante", en *Álbum Salón*, 16-01-1899, pág. 28.

¹⁶ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...*op. cit.*, pág. 75.



4. Sofía Valera vestida de gitana para un baile en casa de la condesa de Montijo. *La Esfera* n° 570, 6-12-1924.

Así en septiembre de 1856 se nos relataba todo lo concerniente a una función aristocrática desarrollada en el teatro existente en la finca de recreo, descrito por Félix de Llanos y Torriglia como "...el tinglado de la farsa"¹⁷, una construcción ubicada en uno de los rincones del parque de la finca. En esta ocasión las distintas representaciones se realizaron con motivo del cumpleaños de la condesa. Sofía tomó parte de la zarzuela *Buenas noches, señor don Simón* junto con otros miembros de la alta sociedad. Además representaciones teatrales y ópera completaron el evento, desarrollado en un escenario que fue elogiado por su perfecto arreglo. Para finalizar, los invitados se trasladaron al palacete (edificación de dos pisos con torreón en el centro al que se accedía desde un patio cuadrado con fuente central) donde disfrutaron en la sala de baile de dulces y helados, continuando el festejo hasta bien entrada la madrugada¹⁸.

Un año más tarde, en agosto de 1857, volvemos a contar con noticias de otro nuevo encuentro de miembros de la aristocracia en la finca de Carabanchel, donde en esta ocasión Sofía formó parte de una representación teatral de la pieza *Por un reló y un sombrero* junto con los duques de Alba y los señores Álvarez de Sotomayor, Murillo, Merri y Vejarano¹⁹.

Tal debió ser el protagonismo de Sofía que años más tarde cuando la prensa recordaba con añoranza los salones aristocráticos del Madrid del siglo XIX y la belleza de sus mujeres aludía a la misma junto con Eugenia de Montijo y María Bushental²⁰.

LA ACTIVIDAD PICTÓRICA DE SOFÍA.

Y será concretamente durante dichos años en que su vida se debate entre Granada y Madrid, cuando tengamos noticias de sus actividades pictóricas, además de otros avances e inquietudes intelectuales²¹. Su hermano Juan se convierte, a través de su correspondencia, en el principal cronista de la vida de su hermana, bien en cartas a su madre o directamente en los escritos que remite a Sofía.

¹⁷ CABAL, J.: *La Emperatriz...* op. cit., pág. 23.

¹⁸ *La Iberia*, 19-09-1956.

¹⁹ *La Iberia*, 04-08-1957.

²⁰ MONTECRISTO: op. cit., pág. 28.

²¹ Las primeras noticias de su actividad nos llegan hacia 1850.

En octubre de 1850, mientras Juan Valera se encuentra residiendo en Portugal como agregado de número de la Legación de Lisboa, escribirá a su madre indicándole su alegría al saber que su hermana Sofía estaba dedicándose a estudiar “historia y otras cosas útiles y buenas, que hagan su alma más grande que la fortuna”²². Una semana más tarde escribiría en esta ocasión a Sofía y mostraría un gran interés por su actividad artística al preguntarle acerca de los cuadros que estaba pintando²³.

Por tanto es de suponer que por estas fechas la joven ya debía de contar con una cierta formación en el arte de la pintura. El aprendizaje se desarrolló en Granada donde, por lo que deducimos de los escritos de su hermano, contó con la ayuda de un profesor particular que la orientó en dicha actividad, lo cual era lo habitual en esta época en el caso de jóvenes de clase alta que podían costear dicha enseñanza que se solía desarrollar especialmente en el hogar. También cabe la posibilidad que dicho pintor impartiera clases para señoritas en su estudio, pero carecemos de datos al respecto, considerando más probable la primera hipótesis expuesta.

Este docente fue el pintor italiano Andrés Giuliani y Cosci²⁴ (1815-1889), el cual sería algunos años después director de la *Escuela de Dibujo* que en 1838 se había creado en Almería, obra impulsada por la Diputación Provincial de dicha ciudad, y maestro de algunos de los más afamados pintores almerienses como José Díaz Molina, Antonio Bedmar o Manuel Luque.

La labor docente que desempeñó con Sofía debió ser previa, durante los años en que Giuliani estuvo establecido en Granada -como atestigua la presencia de obras de su mano entre los fondos de la Universidad granadina-²⁵ dado que su estancia en Almería, por lo que deducimos de las obras que realizó para el Ayuntamiento de dicha localidad, data de 1859²⁶, cuando Sofía ya había contraído matrimonio y abandonado nuestro país.

En enero de 1851, Juan Valera indicaba en carta a su padre que Sofía había realizado una copia de un retrato suyo que poseía de mano del pintor Giuliani²⁷. Posiblemente el retrato original de Giuliani sea la obra que se conserva en la Capellanía de los Valera en Doña Mencía y que aparece bajo el título de “Retrato romántico de Juan Valera joven” [5], un retrato de tres cuartos del escritor y con un

²² VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...op. cit., pág. 120.

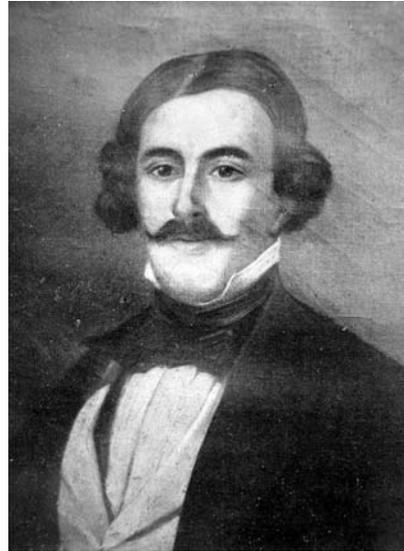
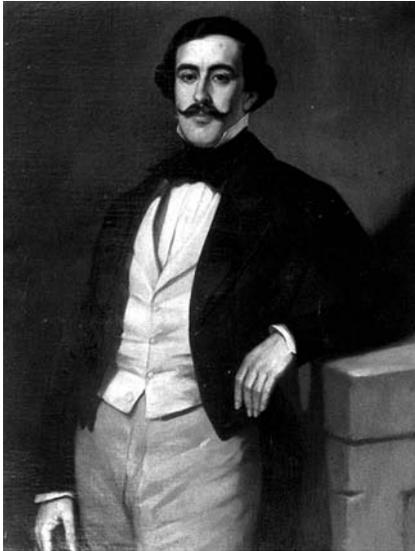
²³ *Ibidem*, pág. 123. La carta es del 14 de octubre de 1850.

²⁴ En colección particular malagueña de descendientes de la familia Alcalá Galiano se conserva un retrato firmado por Giuliani que representa un autorretrato del pintor junto con el retrato de Sofía lo que afianza aún más la relación entre la joven y el pintor.

²⁵ Hacia finales de octubre de 2006 se organizó una exposición en el cruce del Hospital Real de Granada, que se mantendría hasta el 17 de enero de 2007, donde se exponían las *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*. Entre dichas obras, que abarcaban desde el siglo XVI hasta el siglo XX, se encontrarán algunas de la mano del citado pintor.

²⁶ Las noticias sobre este pintor las hallamos en CAPARROS MASEGOSA, M^a D.: *La pintura almeriense durante la época de la Restauración*, Granada, Universidad de Granada, 1997, págs. 32 y ss.; NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a M.: “La pintura almeriense del periodo *fin de siglo*. Problemática y estado de la cuestión” en ROZALÉN FUENTES, Celestina, UBEDA VILCHES, R. M^a (coord.): *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*, Almería, 2004, págs. 303 y 306-307.

²⁷ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...op. cit., pág. 129.



5. “Retrato romántico de don Juan Valera de joven”, *Exposición Juan Valera 85 aniversario de su muerte (1990)*, Capellanía de los Valera en Doña Mencía.

6. “Don Juan Valera”, retrato al óleo de Sofía Valera, *La Esfera* nº 570, 6-12-1924.

atuendo elegante a la inglesa, llevando la camisa blanca de cuello recto y puntas hacia las mejillas, sujeta con un pañuelo, chaleco también blanco, sobre el que se dispone una sencilla chaqueta negra de faldones cortos y, como era habitual en la moda de la época, los pantalones de distinto color, en este caso de una tonalidad anaranjada. El resultado es una imagen que claramente nos lleva a la representación de un respetable burgués²⁸, cuyo rostro presenta un cuidado bigote y que carece de sombrero por encontrarse en el interior.

Sobre la copia realizada por Sofía, que Juan expresaba que no dudaba estaría bien hecha²⁹, tenemos una imagen publicada en la revista *La Esfera* en noviembre de 1924 [6]. Esta imagen nos muestra con total claridad que se trata de una copia de la obra anteriormente citada como obra de Giuliani, aunque tan sólo presenta un busto largo y no la totalidad de la obra del italiano. No sabemos si esto se debe a que Sofía copió sólo parte de dicho retrato o por el contrario si es la reproducción de la revista la que nos muestra parcialmente la obra de la joven. La calidad es inferior a la del pintor italiano, mostrando así los progresos de una joven que se estaba iniciando en el arte de la pintura.

²⁸ LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 162-1644 y 170-172.

²⁹ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...op. cit., pág. 129.

Esta copia del retrato de Juan Valera era un regalo para su padre Juan Valera quien, como nos expresa el escritor en carta a su madre, recibió dicha obra en Doña Mencía y quedó sumamente contento con el resultado³⁰.

En estos años en que Sofía está formándose como pintora no existía en la ciudad granadina un establecimiento que le garantizara una adecuada formación, dado que la *Clase de dibujo para señoritas* que desde enero de 1788 había existido, vinculada a la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada y a partir de 1808, a la Academia de Nuestra Señora de las Angustias; desde 1849 había paralizado su funcionamiento debido a la pérdida de categoría de la Academia, que pasaba de considerarse de primera clase a segunda. La citada clase destinada a la formación de la mujer pasó a depender nuevamente de la Sociedad Económica y no se reinició hasta febrero de 1856³¹, fecha en la que Sofía ya llevaba algunos años ejecutando la pintura. Por todo esto, cuando la escuela para señoritas entra en su apogeo ya nuestra biografiada se ha alejado definitivamente de Granada.

Estas obras que Sofía fue pintando, dado su categoría de principiante, unido a su condición de mujer, no fueron destinadas a la venta, puesto que la profesionalización de esta actividad en mujeres no estaba bien vista en el siglo XIX³². Únicamente, cuando la economía familiar y la falta de un matrimonio obligaban a la mujer a ganarse la vida, podía la pintura considerarse un medio respetable³³, pero más si cabe la docencia de la misma a otras señoritas.

Sofía en los años en que se está formando aún no ha perdido la esperanza (ni su familia tampoco) de encontrar un marido adecuado, por lo que la pintura se convirtió en principio en una actividad que contribuía a darle más brillo y fama entre los miembros de la Corte madrileña.

Así, en enero de 1850, Juan Valera escribía a su madre y le expresaba que en casa de la condesa de Montijo (M^a Manuela) había hablado con el barón del Solar de Espinosa y éste le había comunicado que era un gran apasionado de su hermana Sofía³⁴. Éste debía ser don Jacobo M^a Espinosa y Quintana, Senador vitalicio por la provincia de Valencia, secretario del Estado, ministro de la Guerra y Teniente General del Ejército, el cual en aquellos momentos debía tener unos 57 años de edad³⁵. Desconocemos a que tipo de pasión se refería Juan, si en relación a su talento como pintora o, por su hermosura y belleza como mujer. Más nos inclinamos a pensar que era la primera de las expuestas, dado que este noble caballero había adquirido una obra pictórica de Sofía que tenía expuesta en su domicilio. En febrero de 1850 el hermano de la joven comentaba a su madre lo siguiente:

³⁰ *Ibidem*, pág. 133.

³¹ TORRES LÓPEZ, M.: *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, Málaga (tesis doctoral inédita), 2007, págs. 268-270.

³² DIEGO, E. de: *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 18.

³³ Situación que se dio en Francia tras las guerras napoleónicas. *Ibidem*, pág. 67.

³⁴ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...*op. cit.*, pág. 65.

³⁵ (A)rchivo del (S)enado: Sig. HIS-0446-03, Expediente personal del Senador Barón del Solar de Espinosa, D. Jacobo María Espinosa, por la provincia de Valencia y vitalicio.

“En casa del amabilísimo, tontísimo y espetadísimo barón del Solar he visto, aunque mal, porque no llevaba lentes y estaba muy alto, un cuadro de Sofía, que me ha parecido muy bonito y excitado el deseo de tener algo del mismo autor para que adorne mi cuarto”³⁶.

Por lo que aquí expresa Juan Valera y veremos en otros escritos posteriores, las obras pictóricas que normalmente realizaba Sofía eran copias de cuadros de artistas de reconocido prestigio, algo que era lo más habitual en la época y que muchas coetáneas criticaban, pues les impedían llegar a crear composiciones propias. Dentro de estas copias, como hemos expuesto anteriormente, también realizó Sofía la de retratos de miembros de su familia, en este caso de un artista no especialmente destacado. Desconocemos si más adelante se atrevió a realizar retratos familiares directamente, sin recurrir a copiar otros ya existentes.

Mas su hermano Juan, que tan duro fue con otras mujeres de su época, tuvo un trato totalmente diferente con el futuro de su hermana y será durante estos años su principal consejero en lo que a la práctica del arte se refiere. Juan quería ante todo que su hermana estudiara, a fin de que llegara a ser una buena artista. La profesionalización de la misma no la descartaba, puesto que, como expresaba, una vez estuviera preparada podría con la pintura “...ganar honra y dinero”³⁷. Juan tenía muy claro ese futuro de su hermana y lo exponía a su padre con estas palabras:

“Entonces, (es decir, cuando estuviera ya totalmente formada y preparada), en vez de ser indecoroso vender sus cuadros, redundará en gloria suya, y tan hermosa posición podrá conquistar su talento, que nada tendrá que envidiar a las duquesas y a las más grandes señoras. Pero el vender ahora sus cuadros, que no son más que copias, y ocultando el nombre de la autora, me parece feo y que no puede producir sino mezquinísimo provecho, dado caso que lo produzca”³⁸.

Estas palabras las escribía Juan Valera en enero de 1851, cuando aún era totalmente consciente de las carencias de su hermana, mas tenía total convencimiento en el talento que ésta poseía y, dadas las carencias formativas de la época, él se dedicaba en estas cartas a asesorar a los miembros de su familia acerca de lo que Sofía debía hacer para adquirir una adecuada preparación.

Para Juan Valera su hermana no sólo debía dedicarse a realizar dibujos y pinturas, copiando de obras de otros artistas con el fin de ir practicando, sino que también tenía que estudiar sobre teoría del arte, anatomía externa, perspectiva, estética y vidas de pintores. Estos conocimientos debía adquirirlos a través de las mejores obras que se hubieran publicado en esos momentos. Además de la copia, también le indicaba que copiara del natural, posiblemente se está refiriendo a la realización

³⁶ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...op. cit., pág. 72.

³⁷ *Ibidem*, pág. 130.

³⁸ *Ibidem*.

de paisajes, flores y bodegones, temas habituales entre las mujeres de esta época.

Las lecturas sobre arte debían complementarse con otras sobre historia, poesía y demás temas, a fin de "...cultivar y fecundar su ingenio". Todo lo hasta aquí expuesto conduciría al fin último que era que Sofía llegara a atreverse a "...inventar y componer"³⁹. Es decir, salir de ese *copismo* continuo que se denunciaba en la época y crear obras propias. De ahí que su hermano, consciente de uno de los grandes males de la enseñanza femenina pictórica de la época, el no poder estudiar la figura humana, le aconseje las obras sobre anatomía, buscando así paliar esa carencia.

Otros destacados aristócratas de Madrid también contaron con obras realizadas por Sofía, especialmente la condesa de Montijo y Teresa Casa Valencia. La primera, Manuela de Guzmán también se había destacado por pintar, además de cantar, bailar y representar comedias⁴⁰. El entregar obras a estas damas no sabemos si se debió a petición de las mismas o por mediación de su hermano que se habría dedicado a exaltar ese talento de su hermana. Todo formaba parte del plan de Juan Valera, pues si Sofía regalaba sus obras a estas señoras, las mismas las enseñarían al resto de la aristocracia madrileña, contribuyendo así a publicitar el talento de esta joven. Se valoraría principalmente el hecho de que Sofía hubiera alcanzado un buen hacer en un lugar como Granada donde, como ya hemos mencionado, existían escasos medios para una adecuada preparación. Indiscutiblemente la formación en Madrid, donde se contaba con obras de gran categoría en el Museo del Prado o en otras muchas colecciones de la aristocracia de la capital, facilitaba al menos la labor de la copia de obras de calidad, no siendo igual en otras localidades.

Juan exhortó a su padre, en esta carta del 8 de enero de 1851, en la que la mayor parte de su extensión se centraba en la carrera artística de Sofía, para que su hermana desarrollara en aproximadamente nueve meses un intenso trabajo de preparación a fin de presentar una obra original e íntegramente de su mano⁴¹ en la Exposición de Madrid⁴² o, en caso de que no fuera capaz, al menos una copia del mejor y más dificultoso cuadro que existiera en Granada de un pintor conocido. Esta sería otra forma de publicitar su talento, pues tras las exposiciones la prensa y los entendidos elogiaban las obras más destacadas. Para golpe final, Juan pretendía que el cuadro que realizara su hermana fuera regalado a la Reina, quien nombraría así a su hermana pintora de cámara o algún otro cargo que le daría la suficiente fama para ser requerida por toda la alcurnia de Madrid y realizarles retratos o cuadros de otras temáticas. Desconocemos si esta obra llegó a presentarse, pero aunque no fuera así, con las obras que repartió entre las élites de la época, tuvo indis-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ CABAL, J.: *La Emperatriz... op. cit.*, pág. 9.

⁴¹ Juan indicada a su padre: "pero sin que le ayude Giuliani, sino con consejos.". Cfr. VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...*op. cit.*, pág. 130.

⁴² Desconocemos a que exposición se refiere, dado que las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se iniciarían unos cinco años más tarde en 1856. GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987 y PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980.

cutiblemente una exposición pública de sus obras.

Resulta curioso ver como Juan Valera (años más tarde, en 1891, participaría en la polémica conocida como “cuestión académica” al tratar la incorporación de las mujeres a dicha institución, donde se enfrentó a la escritora Emilia Pardo Bazán)⁴³ se muestre aquí tan sumamente moderno cuando está tratando de temas relacionados con su hermana. Juan estaba totalmente convencido de que su hermana, si no en un año, en dos, tres o cuatro lograría un brillante porvenir y llegaría, según sus propias palabras, “...a ser un pintor”⁴⁴. La gran pena de Juan era la falta de fortuna en la familia, lo que impedía poder llevar a Sofía a viajar por Italia, donde podría entrar en contacto con los más destacados monumentos de la antigüedad. El citaba como lugares de destino Roma, Nápoles y Florencia. Y es posiblemente esa dificultad económica lo que le hace desear que su hermana esté preparada para el caso de que pudieran caer en un estado de verdadera necesidad.

De hecho, al deseo de que su hermana se prepare, se une el de que la familia pueda vivir en Madrid de una forma decente, lo que abriría más posibilidades a Sofía para prosperar como artista o para conseguir un matrimonio adecuado. Por ello, durante el verano de 1850, esperaba el éxito político de su padre, siendo elegido diputado, para de esa manera garantizar una mayor prosperidad a su esposa e hija y permitirles venirse a vivir a Madrid de forma definitiva, pues en dicha ciudad, “...con el sueldo de brigadier que le pagaran corrientemente y con lo de Doña Mencía, podrán vivir con desahogo y decencia”⁴⁵.

No obstante, todo este deseo de un buen casamiento para Sofía era siempre y cuando dicho enlace fuera con alguien apreciado por ella, no sólo por el interés y así Juan expone los siguientes deseos:

“Hará bien Sofía en no casarse como no halle un hombre que le guste mucho”⁴⁶.

“...Sofía que no está casada, ni yo deseo que se case en la vida, como no sea con un hombre que por todos estilos la merezca”⁴⁷.

En otra carta que Juan envió a su hermana le pedía que le remitiera a Lisboa, donde el estaba destinado en esos momentos, una obra titulada “Los Reyes Magos”, mas no nos da ningún dato del autor. Suponemos que igual que en otros casos debe tratarse de una copia. También aprovecha para reprender a la hermana, pues no había enviado aún un cuadro prometido “...a la Montijo”. De este modo nos nombra Juan a la destinataria de dicha obra, no sabiendo si se refiere a la condesa de Montijo

⁴³ DIEGO, E. de: *Op. cit.*, págs. 210-213.

⁴⁴ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...*op. cit.*, pág. 130.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 108. Al hablar de Doña Mencía, localidad donde los padres de Juan y Sofía tenían propiedades y de donde procedía el título ostentado por la madre, Marquesa de la Paniega, se debe referir a las ganancias que las explotaciones que poseían les podrían reportar.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 133.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 134.

en esos momentos, M^a Manuel de Guzmán o a una de sus hijas, Eugenia, la futura Emperatriz de Francia, dado que poco después le indica a la hermana lo siguiente: “Cuando al cabo se lo mandes, si llegas a mandarlo, escríbele a Eugenia que quisiste sacar copia y que por eso tanto tiempo se ha detenido en tu poder”⁴⁸.

Igualmente, también le ruega que envíe a Teresa Casa Valencia otra de sus obras, pues dicha señora le había pedido un cuadro. Juan le indica que sea uno de los más bonitos que tenga y si no considera que ninguno sea adecuado, que pinte uno nuevo. Finalmente le vuelve a dar los mismos consejos que ya expusiera anteriormente a los padres, con el fin de que la preparación que adquiriera le sirva para adquirir en la Corte el “predicamento de profesora”⁴⁹. Como ejemplo que sirva de estímulo a su hermana le cita a Rosario Weiss, la cual se dedicó sobre todo a realizar copias y retratos a lápiz y, sin embargo, acabaría siendo la maestra de dibujo de Isabel II y su hermana, la infanta doña Luisa Fernanda⁵⁰. Finalmente, le vuelve a insistir en que forme grupos con modelos y comience así a componer obras y además, que le pida a él aquellos libros que sean necesarios para su formación y que deban traerse de Madrid⁵¹.

En agosto de 1851 nos llegan las últimas noticias sobre Sofía como pintora, cuando Juan expone a su madre el deseo de saber el efecto que produce en Madrid el cuadro realizado por Sofía para Teresa de Casa Valencia⁵². No se nos indica si la obra fue un original o copia, lo que sí sabemos es que, no considerando adecuada ninguna de las que ya poseía, Sofía se decidió a realizar una nueva pintura para entregar a dicha señora.

En la correspondencia posterior aludirá a su deseo de que Sofía luzca en Madrid su gracia, talento y hermosura y para ello realiza un plan que haga posibles largas estancias de la joven en la corte. Éste consistiría en la venta de la casa de Granada, para marchar a Cabra, donde ahorrarían dinero durante un año, para en septiembre del año siguiente (1852) marchar a Madrid, donde pasarían parte del año (desde octubre hasta cuaresma) y el resto en Cabra⁵³.

Además de las noticias que nos han podido llegar a través de la correspondencia de Juan Valera, también otros datos nos los proporcionan los documentos notariales. En esta época, como hemos podido ir viendo a lo largo de lo expuesto, uno de los principales destinos de las obras de arte realizadas por las jóvenes sería servir de decoración a su domicilio o a los de sus familiares. La obra de estas aficionadas sería utilizada como regalo para los amigos y seres más allegados.

Sofía, como hemos expresado, tenía un hermano mayor (hermanastro, por ser hijo de su madre y el primer esposo de ésta), José Freüller, que residía en Málaga. Éste, al igual que su esposa Carmen Sánchez de Quirós, también eran afi-

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 140.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ ÁLVAREZ LOPERA, J.: “La carrera de Rosario Weiss en España: a la búsqueda de un perfil” en *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, págs. 309-324.

⁵¹ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...*op. cit.*, pág. 141.

⁵² *Ibidem*, pág. 173.

⁵³ *Ibidem*, pág. 177.

cionados a la pintura y en algunas ocasiones Sofía con su madre pasarán largas temporadas con ellos en la capital malacitana. Allí Sofía también deleitará a la burguesía con sus dotes artísticas y tenemos constancia de la existencia de una obra de su mano que representaba en miniatura la imagen de “El Salvador”. Dicha obra estaba en poder de Mercedes Sánchez de Quirós, una de las hermanas de la mujer de José Freüller. Mercedes al realizar testamento dispuso que la miniatura fuera entregada a su cuñado⁵⁴, segura de que al ser de manos de su hermana, el estaría muy orgulloso de conservarla. Es de suponer, aunque carecemos de datos que lo confirmen, que si Sofía entregó pinturas a miembros de la familia Sánchez de Quirós, con total seguridad también regalaría piezas de su mano a su hermanastro José Freüller y a su cuñada, pero la documentación existente de los bienes de ambos no dejan ningún dato sobre alguna obra de arte de la joven Sofía.

EL FIN DE UNA PROMETEDORA CARRERA ARTÍSTICA.

Hacia 1855 parece ser que se produjo el fin de esta carrera artística o, al menos, la ausencia de noticias por parte de Juan Valera al respecto de la misma. Y hablamos de una artista prometidora partiendo de los comentarios poco objetivos que nos realiza su hermano, por lo que lo mismo el escritor vio un talento en su hermana que a lo mejor no era tal, pero la falta de obras o de otras opiniones nos impiden tener otros datos al respecto. No obstante, el hecho de que miembros de la Corte madrileña también decoraran sus mansiones con obras de la joven, es otro dato que nos hace suponer un cierto talento o, quizás, un enorme afecto hacia la misma. La verdad, dada la carencia de piezas de su mano, no nos puede ser revelada.

En este año Sofía ya se traslada con su madre a Madrid. Allí la vida se desarrollará entre la casa de su hermano y las residencias de la condesa de Montijo, donde Sofía acude en numerosas ocasiones como invitada. Ya años atrás la joven había cultivado una gran amistad no sólo con la condesa sino también con su hija Eugenia, como le relataba M^a Dolores Alcalá Galiano a su hijo Juan Valera, el cual le rogaba a su madre en cartas posteriores: “Sígame Vuestra Merced contando los progresos de la amistad y cariño entre mi hermana y Eugenia”⁵⁵. Tal fue la amistad que le unió a las Montijo que al hablar la prensa de Sofía, tras su fallecimiento, indicaba que era la “...amiga y parienta de la emperatriz Eugenia”⁵⁶ e incluso más adelante exponía que era la prima de Eugenia de Montijo, cuando, como sabemos, no hubo relación de parentesco entre ambas, sino una gran y estrecha amistad.

En agosto de 1856 Juan escribía a su hermano José Freüller indicándole que Sofía estaba en Carabanchel, donde disfrutaba de numerosos bailes y de comedias de aficionados, algunas de las cuales eran recogidas por la prensa de la época.

⁵⁴ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga, Escribanía de don Miguel Cano de la Casa, leg. 5048, 1861, Testamento de doña Mercedes Sánchez de Quirós, fols. 289v.-304.

⁵⁵ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I...op. cit., pág. 105.

⁵⁶ *La Ilustración Española y Americana*, 30-11-1890, pág. 326.

También fueron frecuentes las visitas al Palacio Real, indicando Juan Valera, también en agosto de 1856, la asistencia a un baile que se celebró para festejar la futura boda de la infanta⁵⁷ (no sabemos a quien se refiere, pues ni Isabel II ni Luisa Fernanda contrajeron matrimonio en dicho año).

La amistad de Sofía con los Montijo fue decisiva en su futuro. Hacia 1856, cuando hacía ya tres años que Eugenia había contraído matrimonio con Napoleón III, Sofía acompañó a la condesa de Montijo (la madre de ésta) en un viaje a París para visitar a su hija. Durante esta estancia se produciría un compromiso entre Sofía y el barón de Rostchild, lo que inmediatamente fue difundido por la prensa. El diario *La Iberia* se hacía eco de rumores que estaban produciéndose en París acerca del futuro enlace de Sofía Valera con el barón de Rostchild⁵⁸. Además exponían que si dicho enlace era cierto, Sofía podía convertirse en dama de la emperatriz Eugenia. Días más tarde se indicaba que ya uno de los colaboradores, Pedro Fernández, había anunciado, al comentarse el viaje de Sofía a París, que la joven andaluza causarían sensación en la corte de Napoleón III⁵⁹.

Este barón debía de tratarse de un miembro de esta dinastía de banqueros y financieros de origen judeoalemán de gran influencia en toda Europa durante el siglo XIX. Es posible que se refiera a James, el que fuera el menor de los cinco hijos del fundador de la dinastía, dado que el Emperador de Austria nombró barones en 1822 a los cinco hermanos Rostchild. Mientras los otros cuatro fallecieron con anterioridad a la fecha en que se producía esta visita de Sofía a París, James lo haría en 1868. Dados los numerosos negocios de esta familia, con sucursales en diversas ciudades de Europa, entre ellas París, no es de extrañar que contactara allí con Sofía durante la estancia de la misma.

De esta noticia de compromiso no aparece ninguna referencia en la correspondencia de Juan Valera, mientras que algunos meses después, cuando marcha a San Petersburgo con el duque de Rivas, sí hace mención a un intercambio de cartas entre éste y su hermana Sofía⁶⁰. Por tanto, de ser cierto este compromiso, no sabemos qué pudo producirse con posterioridad o si quizás se trató de un error de la prensa de la época.

Será dos años después, hacia agosto de 1858, cuando se inicien las noticias del futuro enlace de Sofía Valera con Aimable Jean Jacques Pellissier (en la prensa nos aparece como Pellissier), duque de Malakoff y Mariscal de Francia, quien combatió como Comandante del primer cuerpo de los ejércitos franceses en la guerra de Crimea. Su toma en 1855 de la Torre de Malakoff provocó la caída de Sebastopol. A raíz de esta victoria le sería otorgado el título de duque de Malakoff⁶¹ y el de

⁵⁷ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I... op. cit., pág. 322.

⁵⁸ *La Iberia* nº 538, 09-04-1856.

⁵⁹ *La Iberia* nº 542, 14-04-1956.

⁶⁰ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I... op. cit., págs. 374-375.

⁶¹ *La Iberia*, 13-01-1857. En este día la prensa nos anunciaba que el Emperador Napoleón III había concedido el título de duque al general Pellicier con 6.000 francos de renta. Juan Valera, en carta escrita a su hermano José indica que el duque tiene 40 mil duros de renta y 100 mil duros de sueldo. VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I... op. cit., pág. 581.

Mariscal de Francia; se convirtió en el brazo derecho del Emperador de Francia.

Tras este vínculo estuvo claramente la mano de la condesa de Montijo (M^a Manuela), gran favorecedora de la joven, la cual siempre había destacado por sus habilidades en "...el arte de juntar corazones más o menos enamorados"⁶², hasta el punto de atribuírsele a ella la responsabilidad del enlace de Isabel II de España y Francisco de Asís.

Todos estos triunfos, unidos a la posesión de una gran fortuna, convertían al duque en un estupendo partido, si no hubiera sido por lo elevado de la edad del mismo. Nacido en el año 1794, tenía más de sesenta años (64) cuando se fue a casar con esta joven, la cual ya debía rondar los treinta⁶³. Había por tanto una diferencia de edad de más de treinta años, algo que posiblemente tampoco fuera tan extraño en esa época.

Juan Valera lo vio satisfactorio y consideraba que aunque el futuro esposo fuera viejo y feo, dadas sus grandes glorias, podría interesar e incluso enamorar a una mujer. Según él, el valor e ingenio de Malakoff serían más seductores que la belleza y, con toda seguridad, su hermana Sofía iría "...más contenta y satisfecha de corazón que si se casara con un mozo elegantísimo y precioso como los señoritos de por ahí"⁶⁴. Esto decía Juan en respuesta a los escritos de José Freüller, el hermano mayor, el cual no veía con muy buenos ojos este casamiento. Según Juan expresaba a su hermano: "No he podido menos de extrañar la tibieza y poco contento con que han recibido ustedes la nueva del casamiento de Sofía"⁶⁵.

Unos meses antes el duque de Malakoff, tal y como reseñaba la prensa, había sido enviado a Gran Bretaña como representante de Napoleón III ante la reina Victoria. Este nombramiento de embajador de Francia en el país anglosajón era un esfuerzo por reforzar las relaciones de los dos países y Luís Napoleón, conocedor de la gran valía del duque de Malakoff, le encargaba al mismo dicha empresa⁶⁶.

El encuentro de la pareja se había producido en el país donde el duque se encontraba destinado, cuando Sofía, formando parte del cortejo, acompañó a Eugenia de Montijo a visitar a la reina Victoria de Inglaterra⁶⁷. En una fiesta en Windsor, según relata la prensa, el duque de Malakoff "...quedó prendado de la bella española" y le solicitó una rosa que la joven llevaba en la boca, más ella rehusó dársela contestándole que "...lo que sus labios habían besado sólo podía besarlo el que fuese su prometido"⁶⁸. No sabemos lo que contestaría el duque al respecto, lo cierto es que a partir de ese momento se iniciará una relación que al poco tiempo aca-

⁶² CABAL, J.: *La Emperatriz... op. cit.*, pág. 22.

⁶³ Sofía tenía ya una edad avanzada, según la época, para aún no haber alcanzado el estado matrimonial. No extraña, por tanto, el temor de su madre y hermano a que la joven, a pesar de su gran belleza, pudiera no encontrar esposo y necesitara, por tanto, hacer uso de sus habilidades para ganarse la vida en un futuro.

⁶⁴ Madrid, 25 de agosto de 1858, Carta de Juan Valera a su hermano José Freüller. Cfr. VALERA, J.: *Una anatomía electoral: Correspondencia familiar, 1855-1864*, Barcelona, 1992, págs. 66-67.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 66.

⁶⁶ *La Iberia*, 23-04-1858.

⁶⁷ Otras noticias de prensa nos sitúan sin embargo, el encuentro en Francia, concretamente en los jardines de Saint Cloud, poco después de los triunfos militares del duque en Crimea. Cfr. *La Dinastía*, 18-8-1889. Sería, por tanto, el mismo lugar donde Winterhalter retrataría a Eugenia de Montijo junto con otras damas de su corte.

⁶⁸ *La Ilustración Española y Americana*, 30-11-1890

baría en boda y que causó los más diversos comentarios tanto en París como en España y también entre los miembros de la familia de la joven.

Una vez anunciado el futuro enlace, la familia de Sofía, animada por la condesa de Montijo, inició la búsqueda de todos los papeles que justificaran la nobleza de la joven, como escudos de armas de los Valera, Viaña, Sánchez de Sanz y Paniega, testimonios de hidalguía, expedientes de las distintas ramas, etc... Además comenzaron a intentar reunir dinero para poder dotar a la joven adecuadamente, dada la fortuna del futuro esposo, asunto del que también estaba pendiente la condesa de Montijo⁶⁹. El padre buscó lo que pudo, pero sobre todo fueron sus hermanos y demás familiares, junto con los miembros de la familia Montijo, incluida la misma Emperatriz, los que fueron con sus regalos proporcionando una fortuna para la joven. Así José Freüller, junto con su cuñado Alonso Caicedo (esposo de Ramona Valera) y el tío Agustín Valera, hermano del padre de Sofía, reunieron con sus presentes un total de 5000 pesetas. Por su parte la Emperatriz le proporcionó unas 15000 pesetas destinadas al ajuar de la joven y se esperaba, además, que le entregaría alguna joya⁷⁰.

La boda, que tendría lugar en París, fue inicialmente prevista para el 8 de septiembre de 1858⁷¹, buscando coincidir el evento con la fecha en que había tenido lugar un año antes la toma de Malakoff, hecho que hizo merecedor al duque del título que ostentaba, pero finalmente se retrasó a la espera de que regresaran los emperadores de Biarritz para asistir a la misma⁷². Durante el mes de septiembre varios anuncios hacían referencia a la persistencia del retraso de dicha boda hasta que no se produjera el esperado regreso de Eugenia y Napoleón III⁷³.

Finalmente, el deseado evento tuvo lugar en octubre. El día concreto no queda muy claro pues en una de las noticias, aparecida el día 17 de octubre en la prensa, se habla de un contrato matrimonial el martes 12 de octubre y de la celebración el día 15 de dicho mes, siendo el matrimonio civil a las cinco de la tarde y a las nueve de la noche el religioso en la capilla del Palacio de Saint Cloud⁷⁴, presidido por el arzobispo de Nancy. Días más tarde se inserta una nueva noticia venida de París con fecha 14 de octubre que indica que el día anterior se había verificado el enlace del duque de Malakoff con Sofía Valera, lo que nos llevaría a ubicar el acontecimiento en el día 13 de octubre. En esta última se nos indicaba la asistencia de los emperadores al enlace junto con toda su familia, además de ministros y altos dignatarios. De hecho, los testigos del duque de Malakoff fueron los ministros de Estado

⁶⁹ Todo el proceso aparece expuesto en las cartas que Juan Valera envía a sus distintos familiares y a la propia Sofía. VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I... *op. cit.*, págs. 580-590.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 587.

⁷¹ VALERA, J.: *Una anatomía...* *op. cit.*, pág. 65. Erróneamente SÁENZ DE TEJADA BENVENUTI en las notas de la obra VALERA, J.: *Cartas íntimas...* *op. cit.*, pág. 45, nota 2, nos indica que el enlace tuvo lugar el 22 de agosto de 1858, lo que hemos podido ver que no sucedió.

⁷² VALERA, J.: *Cartas íntimas...* *op. cit.*, pág. 45.

⁷³ CASILARI, S.: *El Avisador Malagueño*, 10-09-1858 y 25-09-1858.

⁷⁴ *La Iberia*, 17-10-1858.

⁷⁵ *La Iberia*, 20-10-1858.

y de Guerra, mientras que de Sofía lo serían el ministro Fould, embajador de España en Francia y el banquero marqués de Casa-Riera. Además, nos informa de que fue el arzobispo de Nancy el que ofició el acto⁷⁵.

Tras el enlace, el matrimonio se desplazó a su residencia en París, en la avenida Marceau⁷⁶. Desde allí, Sofía, en abril de 1859, recibiría las noticias de la enfermedad y fallecimiento de su padre José Valera. Cinco meses después, la joven, acompañada de su esposo, se desplazaba a España para visitar a sus familiares, a los cuales no había visto desde la pérdida del patriarca. Según indicaba la prensa, primeramente el duque de Malakoff, acompañado de Sofía, acudiría a Madrid para que éste fuera presentado a la reina de España y, desde aquí, se desplazaría a Andalucía a ver a la familia de Sofía. Su hermano Juan, por estas fechas, se encontraba en Doña Mencía, mientras la madre parecer ser que se alojaba en Málaga en compañía de su hijo José⁷⁷. La correspondencia de su hermano nos vuelve a dejar constancia de este evento, al indicar a su hermano José Freüller que se encontraba en Doña Mencía intentado ver la manera de enviar a la madre algún dinero “para que reciba *comm'il faut* a los mariscales”⁷⁸.

En este viaje Sofía ya debía estar embarazada, pues seis meses más tarde, el 13 de marzo de 1860, tenemos noticias de que la joven había tenido un parto muy difícil y doloroso. Del mismo nació su única hija, la cual sería llamada Luisa Eugenia, en honor del Emperador Luís Napoleón y la Emperatriz Eugenia, ambos padrinos de la recién nacida⁷⁹. Según algunas fuentes, quizás erróneamente, el nacimiento se producía en África, concretamente en Argelia, lugar donde el duque de Malakoff será enviado como gobernador general. Pero si nos fiamos de los escritos de Juan Valera, será en París donde la joven venga al mundo.

Fueron pocos los años que el duque disfrutó de su hija, pues fallecía en Argel en junio de 1864, dejando a Sofía viuda y con una considerable fortuna para subsistir, además de residencias diversas, como la existente en Biarritz, donde Sofía acudirá en épocas estivales o la quinta que tenía en Villerville, Normandía⁸⁰. La hija se educará en un entorno privilegiado, teniendo como amigos de infancia al hijo del Emperador de Francia y al futuro rey de España, Alfonso XII. Dos años más tarde, Sofía sería galardonada por parte de la reina con la Banda de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, mostrando así el aprecio que sentía hacia la misma⁸¹.

Pero esta hija fue, a su vez, un motivo de desgracias para Sofía, dado que

⁷⁶ SAENZ DE TEJADA, Carlos: “Análisis de esta correspondencia”, en VALERA, Juan: *Cartas íntimas...op. cit.*, pág. 25.

⁷⁷ *La Iberia*, 07-09-1860.

⁷⁸ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. I... op. cit., pág. 631. Se trata de una carta escrita desde Doña Mencía por Juan Valera a su hermano José Freüller el 3 de septiembre de 1859, siendo seis días más tarde la noticia de la prensa de la inminente venida a Andalucía de los duques de Malakoff.

⁷⁹ *Ibidem*, págs. 659-661.

⁸⁰ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. V (1888-1894), Madrid, Castalia, 2005, pág. 72.

⁸¹ (A)rchivo (H)istórico (N)acional, Signatura ESTADO, 7570, Exp. 73, Exp. de Nombramiento de la Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa de Sofía Valera Alcalá Galiano, Duquesa Viuda de Malakoff, 1-12-1866.

contraería matrimonio con un conde polaco, Zamoyski, el 10 de marzo de 1881 en San Felipe du Roule, y el esposo se dedicaría a dilapidar la fortuna familiar y, además, a maltratar a la joven, tanto verbal como físicamente, amenazando incluso a su propia suegra⁸². Por tanto, se inició una dura lucha por conseguir la nulidad del matrimonio, desde marzo de 1885, para lo cual Sofía y su hija acudieron incluso al mismo Vaticano para pedir al Papa León XIII que intercediera por ellas⁸³. También la misma reina Isabel II intervino para apoyar a la joven, al igual que otras altas personalidades del mundo eclesiástico (arzobispo de Sevilla, cardenal Benavides, cardenal González, etc.)⁸⁴. El hecho fue tan penoso que incluso Sofía se refugió con su hija en un convento⁸⁵, huyendo del temido esposo. Finalmente, en febrero de 1888, la prensa se hacía eco de que dicha unión había quedado definitivamente rota⁸⁶, lo que también era relatado por su hermano Juan en carta de felicitación a su hermana⁸⁷.

Otra de las desgracias que tuvo que padecer fue la muerte de su madre, M^a Dolores Alcalá Galiano, en fatídicas circunstancias. En junio de 1872, tras varias peticiones de sus hijos, la marquesa se traslada a París para pasar el verano en compañía de su hija Sofía. Mas lo único que encontró la joven fue la llegada del cuerpo calcinado de su madre, tras haber sufrido un accidente el tren en que viajaba, al chocar contra otro en Juvisy (localidad ubicada a unos 18 kilómetros de París) e incendiarse⁸⁸. La noticia fue pronto difundida por la prensa que narraría la crudeza de los hechos y los posteriores funerales que en honor de la dama se celebraron en París⁸⁹.

Durante todos estos años que discurren desde el fallecimiento del duque, Sofía seguirá realizando viajes a España para visitar a su familia⁹⁰ o a la condesa de Montijo⁹¹ a la que acompañó durante algunos periodos en la ya citada villa de Carabanchel⁹² y también visitaría en 1879 para verla antes de su fallecimiento⁹³. También fueron frecuentes sus estancias en Saint Cloud, acompañando a Eugenia de Montijo y a las numerosas damas que formaron parte de su Corte⁹⁴ [4].

⁸² VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. IV (1884-1887), Madrid, Castalia, 2005, pág. 228.

⁸³ VALERA, J.: *Cartas íntimas... op. cit.*, págs. 32, 232, 234, 237-238, 254, 256, 258, 265, 270 y ss. VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. IV...*op. cit.*, pág. 587. En carta a Francisco Moreno, el 28 de noviembre de 1886, Juan Valera le indicaba que Sofía se encontraba en Roma.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 629.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 380. *La Ilustración Española y Americana*, 30-11-1890, pág. 326.

⁸⁶ *La Dinastía*, 29-02-1888.

⁸⁷ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. V... *op. cit.*, pág. 25. El 20 de febrero de 1888 se gana la sentencia. El esposo apelará, pero nuevamente el 8 de julio Juan Valera indica que de nuevo el resultado ha sido favorable para su sobrina.

⁸⁸ (A)rchivo (N)otarial de (C)abra, Escribanía de Tomás Vergara cubero, nº de protocolo 128, 1872, fol. 593. Traducción de la Diócesis de París.

⁸⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 1de julio de 1872, pág. 386. *El Avisador Malagueño*, 25-06-1872.

⁹⁰ En 1881 tenemos constancia de una larga estancia en Lisboa, acompañando a su hermano Juan. VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. III (1876-1883), Madrid, Castalia, 2004, pág. 335.

⁹¹ En 1866 la prensa deja constancia de una de esas visitas, tras haber pasado un tiempo en Biarritz en compañía de su hermana Ramona, duquesa de Caicedo. *Lloyd Español*, 13-09-1866.

⁹² Juan Valera informa en sus escritos de alguna de esas visitas. VALERA, Juan: *Correspondencia*, vol. II...*op. cit.*, págs... 274, 433. Carta del 6 de octubre de 1866.

⁹³ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. III...*op. cit.*, pág. 177.

Tras una vida definitivamente consagrada a su única hija, Luisa Malakoff, Sofía Valera fallecería en noviembre de 1890 a consecuencia de una pulmonía que degeneró en tífus⁹⁵. La prensa, como en otras ocasiones, se hizo eco de la noticia y consagró espacio de sus páginas a exaltar a la fallecida y a relatar algunas de las tragedias que había padecido⁹⁶.

Así finalizaba la vida de la que fue considerada una de las bellas damas del Segundo Imperio, una de aquellas "...caras bonitas" que rodearían a Eugenia de Montijo en su residencia de las Tullerías, uniéndose a su nombre otros como la condesa de Castiglione, la princesa de Metternich-Sandor, esposa del embajador de Austria en Francia, la princesa Matilde, hija del rey de Westfalia y gran protectora de las artes, que nos es descrita como gran artista y escritora, la condesa de Bedoyère, la condesa de la Poéze, la condesa de la Beaulaincourt, la condesa de Pourtalés, la duquesa de Morny, la duquesa de Colonna, una destacada escultora que trabajaba bajo el pseudónimo de *Marcello*, la condesa de Mercy-Argenteau, Madama de Rute, ésta dedicada a los retratos en miniatura⁹⁷.

La pregunta que se nos plantea es si verdaderamente existió una vocación artística en la joven, dado que, tras el fallecimiento del esposo, quedó con unas circunstancias sumamente propicias para volver a cultivar su afición de la juventud. Tenía tiempo y fortuna para vivir sin preocupaciones, la considerada como única situación para que una mujer pudiera dedicarse a la pintura u otras actividades⁹⁸. Además, como hemos podido observar, en París se vería rodeada, dentro de la corte imperial, de otras muchas jóvenes que compartían idénticas inquietudes artísticas (escultura, pintura de miniaturas, música, etc.), lo que sería un estímulo añadido. Pero, sin embargo, en la correspondencia de su hermano, donde ambos intercambiaban todas sus vivencias e inquietudes, no aparece ni la más mínima mención al desarrollo de esta actividad.

Todo esto nos lleva a suponer que el interés de Sofía por la pintura debió ser sobre todo motivado por el temor de que, pasado el tiempo, no encontrara un marido y debiera ella ganarse la vida por sus propios medios, dada la frágil fortuna familiar. Mas una vez contraído el matrimonio y viéndose libre de esos temores abandonarían el cultivo de esta actividad para la que, según palabras de su hermano, se encontraba tan dotada. Al menos, si nuevos documentos no indican algo diferente, las fuentes con las que contamos nos llevan a mantener la citada hipótesis.

⁹⁴ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. II...*op. cit.*, pág. 328.

⁹⁵ VALERA, J.: *Correspondencia*, vol. V...*op. cit.*, pág. 298. . *La Ilustración Española y Americana*, 30-11-1890, pág. 326.

⁹⁶ *La Ilustración Española y Americana*, 30-11-1890, pág. 326. *La Dinastía*, 23-11-1890.

⁹⁷ IVIMY, Alicia M.: "Las damas del Segundo Imperio", *Por esos mundos*, 01-11-1907, pág. 424. Se describe a Sofía como "un tipo de belleza andaluza...". Se trata de un artículo que habla sobre un libro que con dicho título, *Las damas del Segundo Imperio*, había publicado en Francia M. Federico Loilée

⁹⁸ Estrella de Diego nos indica que las mujeres de solteras estaban sometidas a los padres, de casadas a los maridos y de huérfanas a un tutor que controlaría su fortuna. Por tanto, sin un patrimonio propio sólo "...en caso de enviudar, macabro acontecimiento que les dejaba tiempo libre y cierta disponibilidad si eran afortunadas..." podrían dedicarse con total libertad a la pintura. Cfr. DIEGO, Estrella de: *La mujer y...**op. cit.*, pág. 215.

México y el surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla**

Giulia Ingarao
Universidad de Palermo

RESUMEN

En 1965 Leonora Carrington pinta un mural en una de las paredes del laberíntico Castillo de Xilitla, muy cerca de la surreal obra arquitectónica creada por Edward James en selva de la Huasteca potosina (Xilitla, México). El encuentro con el extravagante mecenas y coleccionista de arte, el inglés Edward James, resulta crucial en su recorrido artístico y lleva a la realización de la única obra mural creada por Carrington: La minotaura. En este mural la artista representa una de las insólitas y extremadamente seductoras criaturas híbridas que habitan su espacio pictórico. El ensayo sigue analizando la compleja producción de la artista inglesa que desde 1942 vive in México. En particular estudia el universo femenino creado por el arte de Leonora Carrington revelándonos imágenes que pertenecen a un caos común y arquetípico.

PALABRAS CLAVE: Pintura Surrealista/ Iconografía/ Mecenazgo/ México.

México and Surrealism: Leonora Carrington and fantastic labyrinth of Xilitla.

ABSTRACT

In 1965 Leonora Carrington painted a mural at El Castillo, near the surrealist architectural dream built by Edward James in the Huasteca potosina jungle (Xilitla, Mexico). Carrington's meeting with the eccentric English patron of the arts proved crucial for the development of her art and inspired the only mural she ever carried out: La Minotaura. The Minotaura belongs to the many hybrid and strangely disquieting creatures which inhabit the painted world of Leonora Carrington. This essay investigates the complex work by the English artist who had been living in Mexico since 1942. It especially analyses the female universe created in Carrington's work, revealing images coming from a shared and archetypal chaos.

KEY WORDS: Surrealism Painting/ Iconography/ Sponsorship/ México.

Si las pinturas de Leonora Carrington fueran cabalmente explicables, no nos enigmatizarían. Y si en sus cuentos, novelas y textos teatrales se buscara una correspondencia para dilucidarlas, se encontraría que la única clave posible de lectura no es un puente, sino un tenue hilo mental con garantía contra roturas, que al desplegarlo y tensarlo por un laberinto con múltiples entradas por el abismo de los sueños y los mitos, y una sola salida por el enigma de su cotidianeidad, promete como recompensa el más verdadero de los engaños, el goce estético, donde también lo terrible resulta disfrutable (Luis Carlos Emerich)¹.

* INGARAO, Giulia: "México y el Surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 273-283.

** Las traducciones han sido realizadas por Clara Mateo Cubero.

En los Años Cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas huyen de Europa hacia los Estados Unidos y Latinoamérica. Un amplio grupo de artistas relacionados con el movimiento surrealista procedentes de diferentes ciudades europeas, llega a la ciudad de México. Dentro de este grupo podemos contar a la española Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, a la pareja húngaro-española Kati y José Horna y, durante un tiempo, a Luis Buñuel, Benjamín Péret, Edward James y César Moro.

La inglesa Leonora Carrington llega a México en el año de 1943 acompañada por su esposo, el diplomático mexicano Renato Leduc, con quien se casa en 1941, después de haber huido del sanatorio mental en Santander donde, a raíz de una aguda crisis psicótica, fue internada durante más de seis meses. En este momento de su vida, se deja llevar por los acontecimientos; se encuentra todavía profundamente trastornada por la dramática experiencia vivida. México representa una nueva ocasión para volver a empezar su vida:

“Ajena a lo que ella llama “el paradigma de la cordura” que establece el código de normalidad [...] Como Alicia, la de Lewis Carroll, en el país de las maravillas, Carrington vive el país mexicano como una deseable precipitación entre absurdos, rarezas, fantasías e incluso horrores”².

Entre aquellos personajes que la estudiosa Karen Cordero llama “miembros de la familia surrealista”³: los artistas de origen europeo que dan vida al grupo surrealista en México cuyos nombres hemos mencionado, destacando la figura de Edward James, un aristócrata inglés, coleccionista y mecenas de arte.

En 1944, Leonora Carrington conoce a Edward James. La amistad entre ambos durará hasta 1984, año en que James muere. La familiaridad de sus universos oníricos genera, durante estos años, una fuerte y estimulante relación de intercambio entre ambos. En una carta publicada el 22 de septiembre de 1966 en la publicación conocida como *El Periódico* Leonora Carrington escribe:

“(…) Si hay Dioses, no los creo con forma humana, prefiero pensar a los dioses en forma de cebras, gatos, pájaros. Un prejuicio mío. Pero si se mueve alguna divinidad adentro del Animal humano, es el Amor. El Amor que dirige las otras especies vivas, la Amiba, el León. Sólo el hombre hace una divinidad del Odio, con sus guerras, su puritanismo, las oposiciones a su especie y a toda la Naturaleza que le rodea.

¹ EMERICH, L. C.: *Leonora Carrington atrás de los espejos* (artículo s.f.), en la biblioteca del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México una carpeta reúne textos críticos escritos sobre Leonora Carrington. Consultado en Febrero de 2005, pág. 31.

² Vid. EMERICH, L. C.: *Leonora Carrington, ajenidad y pertenencia a México*, en *Leonora Carrington*. Tokio, Tokyo Station Gallery, 1997, pág. 138.

³ CORDERO, K.: *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA, INBA, 2003, pág. 21.

El hombre que se siente el rey de la tierra, porque ha podido destruir las plantas, los animales y a él mismo (...)”⁴.

Entre 1962 y 1984, Edward James, se dedica a la construcción de una obra arquitectónica de enormes dimensiones en la selva de la Huasteca potosina, que se extiende alrededor del pueblo de Xilitla. La estructura laberíntica creada por James parece dar vida a aquel mundo fantástico, paraíso y refugio de cada especie animal y vegetal, soñado y deseado por Carrington.

En las estructuras que componen este espacio sagrado se percibe la influencia del universo mágico y siniestro que pertenece a las obras de Leonora Carrington. James soñaba en construir un Edén, iba en busca de un jardín fantástico donde todo creciera espontáneamente.

México era el país más parecido a su sueño; era “muy romántico”⁵ según afirma él mismo y, “sus amplios espacios regalaban una sensación de infinito”⁶. Después de haber recorrido gran parte del país en compañía del mexicano Plutarco Gastelum, al llegar a Xilitla se encontró con su paraíso.

Animado por una grandiosa visión, James invierte todo su dinero en este increíble proyecto que abarca la construcción de treinta y seis estructuras fantásticas en treinta y siete hectáreas de terreno. En este jardín de la imaginación cada lugar tiene su propio nombre; a lo largo de los caminos, hundidos en el exuberante abrazo de la vegetación tropical, encontramos la Casa del ocelote, la Casa de los pericos, la Pajarera o Casa de las aves, la Casa o bóveda de los murciélagos y muchas otras estructuras fantásticas caracterizadas por estrechas puertas góticas o escaleras de caracol que conducen al vacío.

Edward James tenía la seria intención de preservar las especies animales y vegetales en riesgo de extinción, ofreciéndoles hospedaje en estas extravagantes construcciones.

Respecto a su paraíso de selva en concreto, James dijo en algún momento:

“Construí este santuario para ser habitado por mis ideas y mis quimeras; un mundo propio lleno de libertades, habitables sólo para aquellos que logren construir un sueño propio”⁷.

Si en la arquitectura fantástica de Edward James los animales tienen un papel protagonista, paralelamente en el universo artístico de Leonora Carrington ocupan un lugar de honor y son los perfectos compañeros de las heroínas de los

⁴ CARRINGTON, L.: *Carta, en El Periódico* (C.U.), vol. 1, t.1, México, 1966.

⁵ JAMES, J.: *Un documental, Edward James fabricante de sueños*, México, TOP Drawer production 1995 (Producido por Avrey y Leonore Danzigier, dirigido por A. Danzigier y Sarah Stein, escrito por Gerald Jonas).

⁶ *Ibidem*.

⁷ ANDRADE, L.: “El extraño paraíso de James” en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, nº 35, México, Fundación Cultural Televisa con la colaboración del Centro de Arte Contemporáneo, 1997, pág. 34.

nocturnos relatos que la artista escribe a partir de los años treinta. En uno de los cuentos, la *Debutante*, la protagonista del relato describe con minuciosidad los detalles de su relación con una hiena:

En la época en que fui debutante, solía ir a menudo al parque zoológico. Iba tan a menudo que conocía más a los animales que a las chicas de mi edad. Era porque quería huir del mundo, por lo que me hallaba a diario en el zoológico. El animal que mejor llegué a conocer fue una hiena joven. Ella me conocía a mí también. Era muy inteligente. Le enseñé a hablar francés y a cambio ella me enseñó su lenguaje. Así pasamos muchas horas agradables⁸.

En este cuento, la joven protagonista propone a la hiena, “su única amiga”⁹, asistir al baile organizado en su honor ocupando su lugar en la noche de su presentación en sociedad.

La hiena es la única cómplice en un mundo de reglas y aburridos rituales sociales. A través de este cuento fantástico, Leonora Carrington revive su adolescencia en la casa de sus padres, su debut en sociedad, en la corte del rey Jorge V y su intenso anhelo de libertad.

Los animales, en el arte de Leonora Carrington representan los artífices de un nuevo orden; este orden absurdo, divertido y seductor, donde se pueden invertir las reglas y burlarse de las castrantes convenciones. Este tema se evidencia en cuadros como *Pig-Rush* o *Ash Wednesday*, donde se representan luchas impares entre personajes religiosos y animales.

En el cuadro *Ash Wednesday* del año 1987, un grupo de curas “rapaces” intentan torpemente capturar un enorme pájaro azul. El ave asombrada trata con mucho esfuerzo de escaparse. Sobre su cabeza se distingue una aureola de un blanco brillante.

A partir de la escala que la pintora escoge para caracterizar a sus personajes, resulta obvia, según su personal visión del mundo, la superioridad que reconoce en el pájaro azul en relación con los pequeños curas negros.

Por el contrario *Pig-Rush*, representa el asalto de un grupo de puercos y jabalíes a tres imperturbables rabinos. Un remolino de puercos y jabalíes arrastra a los tres rabinos que, enteramente vestidos de negro, contrastan con el fondo rojizo de la escena. Los tres religiosos parecen no reaccionar al espantoso asalto de los animales. El primero se distingue como el más firme del grupo: de pie, inmóvil, trata de detener el asalto levantando una mano en contra de la agitada masa de porcinos. El segundo, el más alto, parece intentar seducir a los puercos a través de una mirada dulce y amable. Finalmente, el último cae vencido, siendo golpeado por uno de los animales.

Resulta interesante el contraste entre el movimiento que caracteriza a los animales que parecen querer incluir en su baile circular a los tres religiosos judíos y la pasividad de estos últimos. La vitalidad y lo cíclico del movimiento del grupo de puercos y jabalíes crea un fuerte contraste con la inmovilidad e imperturbabilidad de los

⁸ CARRINGTON, L.: “La debutante”, en *La casa del miedo memorias de abajo*, México, Siglo XXI editores, 1992, pág. 35.

⁹ *Ibidem*, pág. 36.



1. Fotografía de KATI HORNA. *Edward James, 1962. México (Plata sobre gelatina).*

rabinos. Éstos, enteramente vestidos de negro, con sus largas barbas negras, se enfrentan a este baile de la vida con rostros grises y serios. Sus movimientos son rígidos y comunican una sensación cercana a la muerte. También en este cuadro, como en el anterior, el tamaño de los animales supera al de los tres religiosos judíos, respetando la exclusiva escala de valores creada por Leonora Carrington.

El aspecto irónico y lúdico, en la obra de Leonora Carrington se muestra estrictamente vinculado con su anticlericalismo, aunque nunca tome una actitud militante. Sin embargo, Carrington expresa una divertida indiferencia hacia las órdenes y las instituciones religiosas.

En una interesante correspondencia entre su obra literaria y artística, sobresale la manifiesta simpatía de Leonora hacia los animales y su constante lucha en contra de la hipocresía y del falso poder de las instituciones religiosas y, en consecuencia, de sus representantes. En uno de los relatos escritos por Carrington e incluidos en la selección de cuentos *El séptimo caballo*, la artista describe un hermoso jabalí, amante de la perversa Virginia Fur y antagonista del temible San Alejandro. Leyendo parte de este relato, texto que la artista escribe entre 1937 y 1942, resulta sin duda impactante la fascinación con que Carrington describe al jabalí, animal "horriblemente bello"¹⁰, habitante de aquella otra realidad creada por Leonora

¹⁰ Vid. PRAZ, M.: *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1988.

donde, usando las palabras de Luis Carlos Emerich, “lo terrible resulta disfrutable”:

“Ninguna ave (*sic*) ni animal terrestre tenía un aspecto tan espléndido como Igname con su atavío de amor. Atado a su cabeza rizada llevaba un chotacabras joven. Este pájaro de pico peludo y ojos asombrados batía las alas y miraba fijamente, atento siempre a atrapar una presa entre las criaturas que sólo salen cuando hay luna llena. Igname llevaba una peluca hecha con frutas y colas de ardilla alrededor de las orejas, perforadas para esta ocasión con dos pequeños lucios que había encontrado muertos en la orilla del lago. Se había teñido las pezuñas con la sangre de un conejo que había pisoteado cuando galopaba, y envolvía su cuerpo dinámico con una capa púrpura misteriosamente surgida del bosque (ocultaba su trasero rojizo porque no quería mostrar toda su belleza de una vez)¹¹.

Igname, el jabalí, es el apasionado amante de Virginia Fur, criatura ambigua y nocturna; “lo mismo que las brujas de antaño, Virginia Fur es misteriosa, nocturna, antisocial y maléfica”¹². Virginia e Igname se aman totalmente y apasionadamente, pero San Alejandro, el personaje que representa la autoridad religiosa, se opone y destruye este hermoso vínculo de amor.

“San Alejandro, monje pretencioso y mezquino que rastaramente aspira a la posesión de Virginia y que, movido por la envidia y los celos, descubre a los cazadores furtivos la presencia de Igname, junto al lago, una noche de luna. Éstos lo asesinan y siembran la desolación por todo el lugar”¹³.

San Alejandro, hombre religioso, representa la autoridad represiva y destructiva, es el antagonista por excelencia en un mundo donde las criaturas híbridas y seductoras se acompañan de animales cuya belleza resulta deslumbrante.

Virginia Fur es una criatura nocturna, vive en la floresta y durante la noche anda en bicicleta por el bosque acompañada por una comitiva de gatos. Es una bruja moderna que monta en bicicleta y en la noche se mimetiza con los árboles. Virginia es una criatura ambigua, mezcla entre una mujer y un animal. A lo largo del relato el carácter de su naturaleza sigue siendo un misterio. Señora del bosque y de la noche vive en simbiosis con la naturaleza y con los animales, sus compañeros. En este relato sobresale el carácter de perversidad y rebeldía que caracteriza a las heroínas de los macabros y divertidos relatos de Leonora.

Otra característica constante de los relatos y de muchos de los cuadros de

¹¹ CARRINGTON, L.: “Cuando iban por el lindero en bicicleta”, en *El Séptimo caballo*, Madrid, Siruela, 1992, págs. 17-18.

¹² ANDRADE, L.: *Leyendas de la novia del viento-Leonora Carrington escritora*, México, CONACULTA-FONCA, 2001, pág. 50.

¹³ *Ibidem.*, pág. 55.

Leonora Carrington es el tipo de escenario que la artista elige para sus representaciones. Paisajes nocturnos, bosques, jardines fantásticos y florestas fantasmales contribuyen a crear una dimensión de misterio y ansiedad que define su producción artística.

El tema de una vegetación omnívora y abundante que todo arrastra y envuelve, abrazando con sus formas encorvadas la racionalidad de las estructuras arquitectónicas, es un aspecto recurrente en el imaginario surrealista. Sujeto de muchas obras realizadas por Max Ernst es la selva omnívora de formas tentaculares; el armónico abrazo entre estructuras fantásticas y vegetación, que caracteriza a numerosas pinturas de Leonora Carrington así como de la española Remedios Varo, otra artista surrealista residente en México desde 1941.

Sin embargo, no sólo la obra de Leonora Carrington ayudó a influir y estimular la laberíntica creación de Edward James que se extiende con sus bizarros tentáculos entre la exuberante floresta tropical. Edward James afirmaba ser surrealista por actitud propia; su vida se desarrollaba de forma cotidiana como surreal¹⁴.

James estuvo en contacto directo con el movimiento surrealista europeo y siguió manteniendo una intensa relación con los exponentes del surrealismo mexicano aún después de haberse trasladado a Xilitla.

Leonora Carrington y Edward James tienen el mismo origen: sus raíces se hunden en la brumosa Inglaterra, por lo tanto, sus universos artísticos se vinculan a través de varios puntos de encuentro generados por la afinidad cultural. Según afirma Lourdes Andrade, la novela gótica y el tétrico y fascinante universo relacionado con ella, debe haber influenciado la visión del mundo de estos dos artistas, ambos de origen nórdico. Quizá la presencia de lo macabro en la obra de Leonora Carrington debe su origen a la lúgubre y fantasmal casa de Crooke Hall, en donde transcurrió su infancia. Las novelas góticas con que su madre y su nana la entretenían deben haber marcado profundamente desde entonces su fértil imaginación, como afirma Lourdes Andrade.

A raíz de su larga estancia en México, la atmósfera de magia e incertidumbre con la que tuvo que enfrentarse a diario desde 1943, y la exuberante vegetación tropical que caracteriza al país, cambiaron y enriquecieron los colores y las formas del imaginario de Carrington.

“Si el jardín y el bosque desempeñan un papel importante en la producción de Leonora, éste es la materia prima que James utiliza para crear su espacio *mítico*. Si en cuadros como *Ferret Race* y *Ulu's Pants* vemos representaciones de laberintos, la arquitectura fantástica de James constituye también una especie de laberinto”¹⁵.

¹⁴ Vid. JAMES, E.: *op. cit.*

¹⁵ ANDRADE, L.: *Leonora Carrington, Historia en dos tiempos*, México, CONACULTA -INBA, Círculo de Arte, 1998, págs. 21-22.



2. LEONORA CARRINGTON: *Pig-Rush*, 1960. Galería Ángel Cristóbal. (Óleo sobre tela).

El laberinto es otra constante dentro del imaginario iconográfico creado por Carrington: las estructuras sinuosas establecen interesantes relaciones entre su fauna fantástica y el mundo de misterio e inquietud en donde las escenas se desarrollan. En *Ferret Race*, obra realizada por Carrington entre 1950 y 1951, en una superficie color café, iluminada por leves rayos rojo sangre e inmersa en una blanda luz dorada, se desenvuelve un sinuoso laberinto de paredes redondas; una espiral de donde salen rutas alternativas. En el interior del laberinto una multitud de personajes de cuerpos lúcidos y brillantes, corre siguiendo una ruta imaginaria. Las blancas figuras se dispersan en un baile que lleva hasta el corazón del laberinto donde todo empieza a teñirse de rojo. Mujeres desnudas acompañadas por hurones corren a cámara lenta como si estuvieran bailando suavemente. Seres híbridos con cuerpo de mujer y cabeza de animal, de pájaro, de caballo, de zorro, son los compañeros de este sagrado andar.

Tres personajes vestidos de negro son los vigilantes del lugar. Un hombre con cabeza de caballo, ubicado en la entrada de la gran espiral central; un hombrecillo negro a la salida y, en el corazón del laberinto, una figurita negra con cabeza de toro, ornamentada con dos largos y sutiles cuernos, observa y dirige la blanca procesión. El tiempo parece paralizado y los movimientos temporalmente interrumpidos, los personajes como blancos espectros, se asemejan a almas en pena que andan perdidas por un espacio irreal, misterioso, oscuro e infernal. El rojo sangre que tiñe la parte central del cuadro evoca la muerte violenta; la sangre alude al duelo, al sufrimiento y

el miedo hacia lo desconocido, la salida del laberinto.

Vuelve al tema del laberinto en la pintura *Ulu's Pants*, realizada por la artista en el año 1952. Más cercano al jardín encantado en que se pierde la Alicia de Lewis Carroll, este laberinto está enteramente teñido de verde azulado como si se hubiera hundido en las profundidades del mar y allí se hubiera quedado, inmóvil, eterno. Las paredes están hechas de hojas verdes y seres híbridos pueblan este espacio hechizado: dos enormes búhos cuyas alas terminan en manos con dedos finos, un caballo de cabeza deforme, un gran gallo que mira perplejo hacia atrás y, al final, una esfinge enteramente vestida de verde y con la cabeza adornada de verdes flores. A la misma altura de la esfinge, en la parte inferior, se distingue un gran huevo blanco junto a una figurita con cara de mariposa; el huevo remite a la idea del renacer, y a lo largo de la producción artística de Carrington toma distintos y complejos significados.

Sutiles figuritas verdes se distinguen apenas del fondo del jardín del mismo color. Unos animales, algunas mujeres, un caballo pastando y un toro con largos cuernos encorvados son los protagonistas de este laberinto creado por Carrington. Las figuras del fondo, los habitantes de este jardín hundido, parecen a punto de deshacerse para desaparecer, absorbidos por la niebla verduzca que tiñe todo el cuadro.

El laberinto de estructuras fantásticas creado por Edward James, inmerso en la selva, encarna la idea del jardín fantástico de *Alicia en el país de las maravillas*; espacio hechizado que incluye elementos de sorpresa y encuentros casuales. Las estructuras fantásticas con formas sutiles atraviesan la selva mirando hacia el cielo y en su despliegue evocan las formas vegetales, característica que permite una directa asociación con la arquitectura gótica.

La estructura del edificio, tentacular e irracional, determina una atmósfera de ansiedad e incertidumbre. Las rutas a través de la selva están llenas de imprevistos y llevan a lugares improbables en el corazón de la arboleda. Estos sagrados altares, olvidados en el tiempo, aparecen ocultos por una vegetación que crece salvajemente. Sin embargo, como en los cuadros de Leonora Carrington, también en el laberinto de Xilitla, muerte y vida comparten una misma danza; el rostro oscuro esconde ojos divertidos que con infantil ligereza, revelan la ironía de vivir. Así en el óleo *Nine, nine, nine*, realizado por Carrington en 1948, enmarcado por un fondo oscuro de colores otoñales, hay un bosque poblado por inquietantes presencias y por grandes árboles con formas de animales, en el cual, un grupo de estrafalarias criaturas baila suspendido en el aire. Son brujas, espectros, animales, formas híbridas, figuras etéreas casi evanescentes, que vuelan en la oscuridad del cielo. En la parte central de la composición, una mujer con pelo blanco y con cinco pies, conduce esta extraña procesión. Aparece nadando en el aire, ayudada por sus larguísimo y finos brazos mientras nos mira saludándonos.

A la entrada del laberinto de James, dos grandes manos de piedra acogen al visitante, dándole una calurosa bienvenida. Las dudosas rutas ocultas por la selva incluyen encuentros casuales con pequeños templos de varios colores, con portones sonrientes, escaleras y puentes que conducen al vacío. En la superficie de las puertas sur-

gen coloradas mariposas cuyas alas se convierten en ojos que observan curiosos a quien quiera pasar hacia el otro lado. Más allá de la puerta sólo encontramos el vacío; es una hermosa apertura suspendida en el aire que se burla de la lógica.

Leonora Carrington visitó frecuentemente a James en Xilitla durante la construcción de su laberinto fantástico. Edward James en el ensayo publicado con ocasión de la exposición de la obra de Leonora Carrington que tuvo lugar en la Serpentine Gallery de Londres en el año 1991, escribe lo siguiente:

“Algunos esbozos de cabezas, realizados para grandes fuentes, en la selva, que ella ha dibujado para mi, muchos años atrás, evocan formas precolombinas cuya creación quizás fue estimulada por la extraña vegetación de la selva” [...]16.

Kaco Gastelum, uno de los hijos de Plutarco, gran amigo de Edward James, ha heredado *Las Pozas de Xilitla*, nombre actual del laberinto de estructuras creado por James. Sin duda, Plutarco Gastelum, que ha acompañado a James desde un principio durante la búsqueda del lugar en el cual construir su paraíso de selva y cemento armado, tuvo un papel primordial en la realización del sueño arquitectónico de James.

La que fuera residencia de la familia Gastelum en el pueblo de Xilitla, ha sido hoy convertida en una exclusiva y acogedora casa de huéspedes llamada *El Castillo*: grandes huellas de pies desnudos realizados en cemento invitan al visitante a cruzar el umbral y, en cada esquina de la casa, manos juguetonas saludan.

Edward James creó en la selva que se extiende alrededor del pueblo de Xilitla, el paraíso terrenal que soñaba, marcando los límites de un espacio sagrado inmerso en la naturaleza. El laberinto de Xilitla es su refugio, su paz, su creación, su oda a la vida. El mundo que ha reinventado recuerda, por el sinuoso despliegue de las formas arquitectónicas, en la atmósfera de paz, de juego y de sueño que lo caracteriza, la Creta Minoica durante el esplendor de su civilización. No muy lejos, en una esquina escondida de la casa de la familia Gastelum, Leonora Carrington realiza *El Minotauro*, criatura híbrida de hierática belleza, que desde lejos domina su laberinto.

Plutarco Gastelum construyó en el pueblo de Xilitla una casa de siete plantas (en donde Edward James tenía su propia habitación), la cual, en un estilo extravagante, revela una divertida falta de lógica y, por sus formas tortuosas y asimétricas, recuerda las estructuras del laberinto realizado por James a pocos kilómetros de allí.

En 1965, Leonora Carrington pinta en una de estas blancas paredes una criatura que Lourdes Andrade llama el *Minotauro*. La figura que retoma formas y colores de los frescos del Palacio cretense de Cnossos, es femenina como revelan sus pechos representados mediante espirales, es decir con la forma originaria del laberinto creten-

16 JAMES, E.: *Leonora Carrington*, en *Leonora Carrington Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990*. Londres, Andrea Schlieker Editora, Serpentine Gallery, 1991, pág. 37.

17 Vid. DI STEFANO, E.: *La Dea Bianca e il Minotauro. Gli autoritratti fantastici di Leonora Carrington*, actos del coloquio *Thieves of languages / Ladre di linguaggi, il mito nell'immaginario femminile* (curado por Eleonora Chiavetta), Palermo, Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere, Università di Palermo, 2003, pág. 139.

se, y sujeta entre los dedos una pequeña esfera de cristal que alude, como la llama pentecostal generada en su cabeza, a su función mágico - adivinatoria¹⁷. Esta figura creada por Leonora ha sido llamada el *Minotauro*, aunque sería más apropiado bautizarla como *Minotragos*, por su cabeza de cabra, cuyo culto se llevaba a cabo en la Creta Minoica. Según Robert Graves el culto cabrino ya había existido en la antigua Irlanda.

El texto *La Diosa Blanca* de Graves tuvo una enorme influencia sobre la artista y marcó profundamente su formación. Graves recuerda que al consabido minotauro que se impuso en la Creta minoica se suma "*Minelaphos*, (Minos – ciervo) que aparecía durante el culto de la diosa - luna Britomarte, e incluso un culto *Minos-tragos*, (Minos- cabra)"¹⁸. En los colores y las sinuosas curvas del cuerpo, la criatura creada por Carrington, evoca *El Príncipe de las azucenas*, pintado en las paredes del palacio de Cnossos en un juego invertido de colores: rojo sobre fondo blanco. La roja barba adorna el altivo hocico de la mujer-cabra, que a su vez aparece coronado por dos cuernos en forma de ariete. La cabra es un animal divino consagrado a Dionisio, víctima sacrificable y, al mismo tiempo, símbolo de este dios.

La Creta Minoica no conoce la guerra, cultiva la belleza y la alegría de vivir. Su ciudad-palacio se erige naturalmente siguiendo los movimientos del terreno sin necesidad de fortificaciones que la defiendan. Señores de esta civilización son los grandes dioses: Ariadna, Dionisio y el Minotauro. En la antigua Creta dominaba el culto a una divinidad femenina, la Diosa Madre, señora de la vida vegetal y animal. La gran diosa, con el tiempo, fue identificada como "La señora del laberinto" y figuras danzantes le rendían culto bailando a su alrededor. El espacio en el que se desarrollaba el baile representaba el gran reino de la señora: el laberinto¹⁹.

Según la leyenda, la Gran Diosa se ha convertido en la hija del rey. Ya no hay dudas sobre su identidad, es Ariadna, hija de Minos y esposa de Dioniso. La hierática criatura pintada por Carrington, vigilante de un mundo de paz, es síntesis de formas y culturas: se trata de Ariadna y Dionisio al mismo tiempo, una única figura que aúna al toro y a la cabra.

Por medio de su arte Leonora Carrington revive antiguos sueños, traduciendo en imágenes un caos común y arquetípico. Este personaje de grandes ojos vacíos, como un huésped casual, se queda en una esquina de la casa. Sus formas rojizas parecen estar a punto de fundirse con la blanca pared. Infunde miedo y respeto esta criatura mítica inalcanzable e indescifrable, vigilante del arcano secreto. Sólo ella conoce la salida del laberinto.

Reina entre los híbridos generados por Leonora, *la Minotaura* representa el símbolo de un mundo femenino inquietante y abrumador. Al igual que los demás seres que pueblan el universo artístico de Leonora Carrington, esta criatura mitológica es señora de un reino de pesadillas, de incertidumbres, de enigmas. Ella posee el hilo para moverse dentro del laberinto, mientras nosotros permanecemos fuera, pasmados frente a tanto misterio²⁰.

¹⁸ GRAVES, R.: *La diosa blanca*, Milano, Adelphi, 1992, pág. 252.

¹⁹ KERÉNY, K.: *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1992, pág. 102.

²⁰ Traducción al español: Clara Mateo.

Malévitch. La Puerta.

Marina Romero Contreras

Investigadora vinculada a la Universidad de Málaga

RESUMEN

*Este texto estudia la obra y escritos de Malévitch desde el inicio de su carrera hasta 1913; analizamos cómo, desde muy pronto, buscó un nuevo modo de representación que rompiera con las normas establecidas y cómo lo alcanzó tras conocer a los poetas futuristas rusos. Después estudiamos su trabajo para la ópera *La victoria sobre el Sol* (1913) y la influencia que ésta ejerció en su propia producción y en el arte de la época.*

PALABRAS CLAVE: Poesía / Futurismo/ Suprematismo.

Malevitch. The Door.

ABSTRACT

*This text studies the work and writings of Malévitch from the beginning of his career until 1913; we analyse how he sought soon a new way of representation which broke with the established rules and how he achieved it after knowing the russian futurist poets. After that, we studied his work for the opera *La Victoire sur le Soleil* (1913) and the influence that it had on his own production and on the art of the time.*

KEY WORDS: Poetry/ Futurismo/ Suprematism.

*“Dijo Dios: Haya luz, y hubo luz.
Vio Dios que la luz estaba bien, y
apartó Dios la luz de la oscuridad; y
llamó Dios a la luz día, y a la oscuridad
la llamó noche”.*
Gen. 1: 3-5.

Hay hombres que buscan y hombres que encuentran. Podría pensarse que los hombres que encuentran son más felices que los que buscan, pues hallan su felicidad en aquello que les viene dado, sin tener que persistir en la interminable práctica de la búsqueda. Por otro lado, los hombres que buscan nunca encuentran, pues su vida entera consiste en un eterno buscar siempre insatisfecho. Sin embargo, la curiosidad es un rasgo innato en el hombre y son los hombres que buscan los que acaban por escribir la historia. ¿De qué otra forma el hombre hubiera llegado a donde

* ROMERO CONTRERAS, Marina: "Malevitch. La Puerta", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 285-298.

se encuentra ahora? ¿Cómo se habrían podido desarrollar la tecnología, la medicina o el arte en la manera en que lo han hecho si no es por la perseverancia de los que anhelan conseguir algo mejor que lo que ya tienen? A partir de estos pensamientos podemos llegar a la conclusión de que la felicidad, y la razón de ser de estos hombres, se encuentran precisamente en esa búsqueda.

Así, este texto no pretende ser sino más que un sencillo acto de agradecimiento a la vida de un buscador. Un hombre que durante toda su vida luchó por conseguir un medio de expresión mejor que el que imperaba en su época, allá por los convulsos años en los que se fraguaron las vanguardias artísticas del siglo XX; un medio de expresión mejor con el que poder crear un nuevo y mejorado mundo, más apacible que el que le había tocado vivir. Y es que lo que obsesionó a Kazimir Malévitch a lo largo de toda su vida fue el deseo de superación; ir más allá de la realidad establecida, más allá de los sistemas artísticos convencionales o vanguardistas, del lenguaje común, de sí mismo, más allá del cielo, hasta llegar a un lugar donde no existieran trabas o encorsetamientos y la libertad fuera la única consigna.

A pesar de que no hace ni un siglo que Malévitch realizara sus trabajos más comprometidos, la inmediatez y la falta de fe con que la sociedad actual aborda el planteamiento vital de este hombre, por otro lado, común al resto de los artistas de las vanguardias, tal vez banalicen en exceso esta forma de entender el arte, pues se tiende a pensar que las vanguardias contaban con una fuerte carga de ingenuidad muy cercana a la utopía. Hoy en día, su deseo de cambiar el mundo a través del arte nos resulta casi infantil, pero, ¿es que acaso no lo hicieron? En nuestra opinión, para conseguir un mundo mejor hay que empezar por cambiar nuestro propio mundo, el de cada día, y Malévitch lo consiguió. Después de años de búsqueda encontró el medio de expresión adecuado para poder crear un mundo nuevo. Con el lenguaje *transracional* los poetas futuristas rusos lograron liberar el sonido, que no es otra cosa que el elemento más básico del lenguaje, de la cárcel que son las letras y la propia razón y Malévitch, mediante el suprematismo, liberó a la pintura del lastre que supone la mimesis. La pintura se hace consciente de sí misma, se independiza de la realidad y se convierte en una pintura pura que ya no representa otra cosa más que a sí misma. Es en sí una realidad. Esto es lo que llamamos actualmente el giro lingüístico del arte contemporáneo y es a través de esta autonomía de la pintura por lo que Malévitch, como un dios creador, concibe un nuevo universo libre y puro:

“A partir de este momento, el camino del hombre se encuentra en el espacio [...]. Yo he penetrado en el blanco; camaradas pilotos, navegad conmigo en este espacio infinito. Delante de vosotros se extiende el mar del blanco”¹.

¹ K. Malévitch en el catálogo de la *X Exposición estatal: Creatividad no-objetiva y suprematismo*. Moscú, 1919, cit. en AA. VV., *Vanguardias rusas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2006, pág. 45.

Malévitch pronto se convirtió en uno de los líderes más importantes de la vanguardia rusa y a su alrededor se congregó un grupo de seguidores que defendieron el suprematismo a ultranza. Estos fieles discípulos del artista, a los que Ángel González califica como "la secta de los *supremáticos*"², pensaban, actuaban e incluso hablaban de otro modo, en un idioma para iniciados. Por su parte, Malévitch, como ya sucedió a finales del siglo XIX con el 'Sâr' Joséphin Péladan y su Orden de los Rosacruces, se



1. *Manzanos en flor, 1904.*

convirtió en un auténtico gurú admirado por los hombres y deseado por las mujeres.

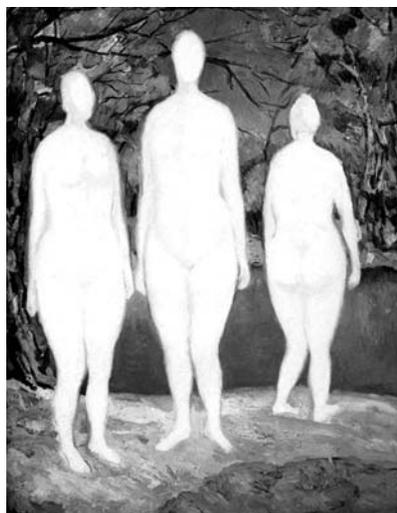
Gracias a la liberación de la pintura y tras un largo proceso analítico paralelo al realizado por los cubistas, Malévitch cambió su propio mundo, alterando de algún modo los parámetros del arte³. Es nuestra intención, sin embargo, hacer hincapié en que, prácticamente desde el comienzo de su carrera, el autor sintió un fuerte deseo de búsqueda, de ruptura con las normas establecidas. Desde el principio, Malévitch buscó el camino que lleva hasta la abstracción y será él mismo, a través de sus textos, quien nos indique el camino por el que se dirigía.

Malévitch nació en la ciudad ucraniana de Kiev en 1878, aunque poco tiempo después su familia se trasladó a Rusia. Por entonces la ciudad contaba con grandes extensiones de campo cultivable y algunas fábricas, conviviendo así el tradicional mundo rural con el mundo de la industria, símbolo de la mecanización y el progreso. Pero Malévitch, desde muy joven sintió una predilección especial por los campesinos, sobre todo por los trabajos artesanales que éstos realizaban para decorar sus viviendas o su indumentaria, y detestó el mundo industrial por considerarlo como algo frío, sin alma, incluso, peligroso⁴. Este interés por el arte tradicional típico de los campesinos le acompañará ya hasta el final de su vida, lo cual tendrá un reflejo evidente en su producción artística.

² GONZÁLEZ GARCÍA, A.: "Malevitch", en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid, Museo de BB. AA. de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pág. 111.

³ Más información sobre la vida y la obra de K. Malévitch en FAUCHEREAU, S.: *Kazimir Malévitch*. Barcelona, Polígrafa, 1992; STACHELHAUS, H., *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico*. Barcelona, Parsifal, 1991; GONZÁLEZ GARCÍA, A.: *op. cit.*, págs. 111-119.

⁴ Malévitch concebía las máquinas como seres monstruosos capaces de mutilar a los trabajadores o incluso de matarlos. Estas ideas harán posteriormente que el autor no se sienta especialmente atraído por el arte futurista, tan admirador del maquinismo. *Vid.* FAUCHEREAU, S.: *op. cit.*, pág. 9.



2. Estudio para un fresco, 1907.
3. Bañistas, 1908?

En sus primeros años, Malévitch trabaja siguiendo un estilo naturalista, influencia del arte de los pintores ambulantes, pero en 1904 se marcha a Moscú donde toma contacto con las nuevas tendencias que por aquellos años seguía la pintura. Pronto comenzará a pintar con la técnica de los impresionistas y los neoimpresionistas [1], modo de hacer sobre el que comentará:

“Comprendí que en el impresionismo lo esencial no era pintar fenómenos u objetos con todos sus detalles, sino que *todo residía en una factura pictórica pura*, y en la relación de toda mi energía con los fenómenos, con la cualidad pictórica que contenían”⁵.

Aunque los escritos de Malévitch fueron realizados con posterioridad a esta primera etapa, observamos en la cita la inclinación que ya el artista sintió desde muy pronto por el estudio de los mecanismos lingüísticos propios de la pintura. La verosimilitud en la obra empezará a ser algo cada vez menos necesario para él y poco a poco se irá acercando a la abstracción, una abstracción que se hará más absoluta a cada paso.

Malévitch seguirá buscando su propio lenguaje y para ello estudia y trabaja siguiendo el estilo de prácticamente todos los movimientos de vanguardia. Así, pronto se acercó también al simbolismo, simbolismo que en Malévitch tendrá un carácter muy personal, carente del erotismo soterrado que caracteriza a estas pinturas. En las obras de este llamado “período místico” de Malévitch encontramos una forma de tra-

⁵ MALÉVITCH, K.: *Écrits IV*. Lausana, 1981, pág. 167, cit. en *ibid*, pág. 12. La cursiva es nuestra.

bajar cercana al arte de los miniaturistas medievales o a los clásicos iconos rusos [2], aunque con un tratamiento del color mucho más saturado y brillante, rasgo éste que se convertirá en el sello característico de prácticamente toda su producción.

Poco tiempo después, y gracias al I Salón del Toisón de Oro (1908), nuestro artista conocerá el arte de los *Nabis* y el fauvismo, aunque lo que más le impresionará será la obra de Cézanne, al que admirará a partir de este momento durante toda su vida. Malévitch aprendió de este autor a pintar con libertad, pues comprendió que para Cézanne el 'tema' del cuadro no era sino un simple pretexto para trabajar lo puramente pictórico, descubrimiento éste que dejaría una profunda huella en el pintor [3].

En relación a este asunto, y con respecto a la obra de Cézanne, Malévitch afirmaba:

"Una deformación no significa que el artista deforme la forma del objeto *en nombre de su forma nueva*, sino que cambia la forma en nombre de la percepción en el objeto de los elementos pictóricos [...]. Para cada uno de nosotros es visible que ninguna figura está dibujada y está pintada como si estuviera viva, como tampoco un paisaje próximo. *Ninguna figuración es verídica*"⁶.

Como vemos, la inclinación de Malévitch hacia la supremacía de los elementos pictóricos sobre el tema del cuadro y la afirmación de que "ninguna figuración es verídica" le acercan ya, al menos teóricamente, a la abstracción.

Tras la influencia del arte de Cézanne y pasar posteriormente por una fase fauvista, Malévitch se decanta por un acercamiento al arte popular. Al igual que otros muchos pintores, nuestro artista comienza a trabajar el neoprimativismo [4], tendencia que rechazaba el arte académico en favor de la espontaneidad y la libertad formal propias del arte popular, de los iconos o de los *luboki*⁷ rusos. Otros artistas rusos, como M. Larionov y N. Goncharova, también realizaron obras neoprimativistas pero, mientras que éstos optaron posteriormente por trabajar bajo las alas del futurismo, Malévitch prefirió hacer una fusión entre el arte popular ruso y el cubismo procedente de Europa. Su intención era la de crear un arte universal, bueno e inteligible para todos, y esto es lo que, a sus ojos, trataba de hacer el cubismo. Además, opinaba que el cubismo era el movimiento pictórico que más se aproximaba a una pintura pura y verdaderamente creativa, ya que se acerca a la figuración pero sólo teóricamente pues en sus obras no podemos identificar con claridad ninguno de los objetos representados. Para Malévitch, el futurismo no era más que un intento frustrado de creación de esta pintura pura. Así, expresaba:

"Sólo hay creación allí donde en los cuadros aparece la forma que no toma nada

⁶ MALÉVITCH, K.: *Écrits III*, cap. 2, cit. en *ibidem.*, pág. 80. La segunda cursiva es nuestra.

⁷ *Luboki* es el plural de *lubok*, grabado coloreado de raíz popular típicamente ruso de los siglos XVIII y XIX. Para saber más sobre el *lubok*, véase *ibidem.*, págs. 18 y 88; AA. VV.: *París Moscú 1900-1925. La deconstrucción de la forma*. Asturias, Galería de Arte Barbié y Museo de BB. AA. de Asturias, 2002, pág. 114.



4. *El jardinero, 1911.*

de lo que ha sido creado en la naturaleza, sino que procede de las masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza. El futurismo, al prohibir que se pinten los muslos femeninos, que se copien los retratos, se ha alejado también de la perspectiva [...] Pero el esfuerzo del futurismo por dar una plástica pictórica pura, en cuanto a tal, no se ha visto coronado por el éxito: no podía apartarse del lado figurativo en general y no hacía otra cosa que destruir los objetos en nombre de la obtención de la dinámica⁸.

De estas categóricas afirmaciones a la abstracción pura del suprematismo sólo habrá un paso y este paso lo dará Malévitch, curiosamente, de mano de los futuristas, aunque no serán los pintores del cubofuturismo⁹ moscovita los que le conducirán por este camino, sino los poetas de San Petersburgo.

Por otra parte, aproximadamente entre 1911 y los primeros meses de 1913 Malévitch realiza una serie de telas de estilo cubista pero con temática rural, representando sobre todo a sus apreciados campesinos rusos [5]. En estas obras unirá lo puramente vernáculo con las ideas cubistas llegadas de fuera, si bien, muy poco tiempo después llevará esta unión al grado de lo absurdo. Es en este año, 1913, cuando Malévitch conoce a los poetas futuristas de San Petersburgo Kruchenij, Jlebnikov y Elena Guro, a Olga Rozanova (pintora) y a Matiuchin (músico y pintor), entre otros. Con ellos pasará un verano en la dacha de Matiuchin en Finlandia, momento a partir del cual Malévitch dejará de experimentar. Encuentra lo que llevaba tantos años buscando y deja de seguir a otros artistas para convertirse en líder del arte ruso más vanguardista. Gracias a estos escritores, pasó de ser un buscador para convertirse en el buscado, pues con ellos creó el suprematismo y casi un siglo después seguimos analizando el significado de su enigmático *Cuadrado negro* [6].

Estos poetas futuristas de San Petersburgo producían un tipo de poesía que llamaban transmental, transracional o alógica, es decir, que trascendía la mera razón. Abogaban por la autosuficiencia de las palabras como entes propios, más allá del sentido o significado de las mismas, o de las ideas morales o políticas con las que el lenguaje común las asocia; las palabras no tenían que describir objetos, sino

⁸ MALÉVITCH, K.: *Écrits I*, pág. 38, cit. en FAUCHEREAU, S.: *op. cit.*, pág. 80.

⁹ Nombre que se darán a sí mismos los pintores futuristas rusos para distinguirse del futurismo italiano de Marinetti.



5. *Mujer con cubos*, 1912.

6. *Cuadrado negro*, 1914-1915.

que debían adquirir su propio carácter objetual. Defendían lo que Maiakovski llamó la “palabra-como-fin-en-sí-misma”¹⁰ y valoraban de ellas, especialmente, su sonido y su ritmo, relacionando de este modo la poesía con la música. Como decía Maiakovski, “la palabra poética no debe describir, sino expresar por sí misma. La palabra tiene su aroma, su color, su alma. La palabra es capaz de cadencias infinitas como una gama musical”¹¹. Incluso, yendo aún más lejos, Jlebnikov llegará a afirmar que para que la poesía pueda desarrollar su verdadera función debe “seguir audazmente las huellas de la pintura”¹².

La mayor parte de los poemas de estos autores estaban escritos en la lengua *zaum*, lengua “no objetiva” y “superior” basada en los sonidos de las palabras, que anticipa la experimentación de la poesía dadaísta y de la escritura automática de los surrealistas. Estos poetas renovaron, por tanto, el campo de las letras asociando la poesía con la pintura, creando lo que después se conocerá como “poemas-pintura”, también trabajados por los futuristas italianos y franceses. Sin embargo, el germen de estas innovaciones pictórico-poéticas debemos buscarlo unos años antes, en el poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*¹³, escrito por S. Mallarmé en 1897. En esta

¹⁰ Vid. AMBROGIO, I.: “La noción de poesía en Maiakovski”, en *Ideologías y técnicas literarias*. Madrid, Akal, 1975, págs. 63 y ss.

¹¹ MAIAKOVSKI, cit. en *ibidem.*, pág. 63.

¹² JLEBNIKOV cit. en *idem.*

¹³ La traducción literal del título de este poema es *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, aunque algunos autores traducen “dados” como “suerte”. Nosotros hemos optado por citar el título en el idioma original para que pueda entenderse bien el juego de sonidos que hace el autor con las palabras.



7. *Un inglés en Moscú, 1914.*

composición, realizada con métodos tomados de la música, como si se tratase de una partitura tipográfica, encontramos que el autor da una especial importancia al espacio en blanco del texto, considerándolo como parte fundamental del poema¹⁴. Con esta toma de conciencia del blanco por parte de Mallarmé, remitimos de nuevo a Malévitch.

Efectivamente, estas ideas de los poetas futuristas causaron una gran impresión en el artista plástico, de tal modo que a partir de este momento su carrera daría un giro radical. Entre 1913 y 1914 Malévitch lleva la transmentalidad poética a los lienzos, creando una serie de cuadros en los que el cubismo se mezcla con el *alogismo* propiamente ruso; sobre las composiciones cubistas aparecen una serie de elementos que introducen el absurdo y el humor, como una vaca sobre un violín, un tenedor o un pez sobre el retrato de una persona, un personaje con una cuchara en el sombrero [7], etc.

Con estas obras Malévitch juega con el hecho (ya totalmente consciente) de que una pintura no puede representar la realidad y sobre esta nueva razón, a la que consecuentemente había llegado gracias a los poetas futuristas, declaraba:

“Rechazamos la razón, porque otro tipo de razón ha nacido en nosotros, y que, en comparación con la que hemos alcanzado, puede ser denominada

¹⁴ Vid. NÉRET, G.: *Kasimir Malevich: 1878-1935 y el suprematismo*. Barcelona, Taschen, 2003, pág. 44 y MALLARMÉ, S.: *Antología*. Madrid, Visor, 1991, págs. 117-135.

zaumnyi, 'más allá de la razón', la cual tiene una ley, construcción y sentido; y sólo aprendiendo esto podemos construir la obra basada en la ley de la verdad de la [nueva] razón [...]. Hemos llegado al *zaumnyi* [...], empiezo a entender que en este 'más allá de la razón' hay una ley estricta que lleva a la pintura a su derecho de existir, y que ni una sola línea puede ser dibujada sin la conciencia de esta ley"¹⁵.

Como queda claro con estas palabras, Malévitch traslada a la pintura el concepto de la autonomía del lenguaje dentro de la literatura.

Por otra parte, aunque Malévitch realizó varios trabajos en común con los poetas de San Petersburgo, como la ejecución de un manifiesto a favor de la unión entre la poesía y las artes plásticas, carteles o algunos libros ilustrados, la obra más importante fruto de este hermanamiento es la ópera futurista *La victoria sobre el Sol* (1913). Este espectáculo marca un antes y un después dentro de la historia del arte del siglo XX, pues fue la primera obra teatral totalmente futurista realizada hasta ese momento, así como "el primer espectáculo escénico cubista del mundo"¹⁶. Al igual que *El ferrocarril* de Maiakovski y *El cuento de Navidad* de Jlebnikov, *La victoria sobre el Sol* pretendía romper con el lenguaje tradicional, con la lógica y con el buen sentido, intentando renovar así la escena rusa de forma definitiva.

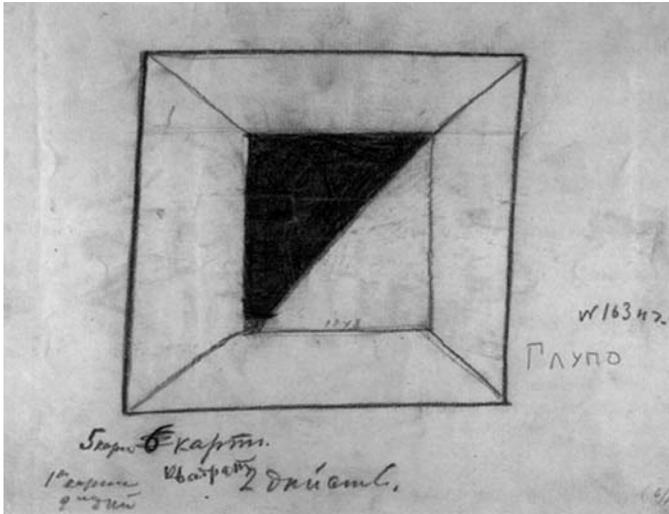
Los autores que participaron en este espectáculo fueron: Matiuchin (música), Jlebnikov (prólogo), Kruchenij (libreto *alógico*) y Malévitch (decorados y vestuarios). La obra se estrenó en dos sesiones, el tres y el cinco de diciembre de 1913, en el Teatro Luna-Park de San Petersburgo y tuvo una gran afluencia de público. El tema de la ópera era la lucha de los llamados "hombres del futuro" contra el Sol, viejo símbolo de vida, finalmente eliminado. Las escenas se iban sucediendo sin ningún hilo argumental, una tras otra, representándose la llegada del aviador y del "pájaro de hierro", la puesta del Sol, su funeral y la victoria final del "hombre fuerte" sobre el astro rey.

Observamos, por tanto, que en esta obra nada sigue las reglas habituales. La música de Matiuchin no era una melodía, estaba compuesta a base de tonos dodecafónicos y con octavas y se oían además cañonazos y unos fuertes ruidos durante la representación.

Los decorados de Malévitch fueron pintados usando sólo el color blanco y el negro, sin perspectiva y en un lenguaje cubista, tomando el cuadrado como forma base en cada uno de ellos. Quizás, el más provocador de todos fue el decorado de la escena cinco del acto segundo [8]. Consistía en un cuadrado negro y blanco dividido en dos por una diagonal, enmarcado por un cuadrado mayor de vértices fugados hacia el menor que, con esta aparente simpleza, generaba un sugerente juego

¹⁵ MALÉVITCH, K.: cit. en AA. VV.: *Vanguardias rusas... op. cit.*, pág. 48.

¹⁶ Peter Lufft cit. en MARCADÉ, J. C.: "La Victoire sur le Soleil", en *Malévitch*. París, Nouvelles Éditions Françaises, 1990, pág. 109. Habría que recordar aquí que el ballet cubista de Picasso, *Parade*, se estrenó cuatro años más tarde, en 1917. La mayor parte de la información que damos a continuación sobre esta ópera la hemos encontrado en *ibid*, págs. 108-115. Para saber más, véase también STACHELHAUS, H.: *op. cit.*, págs. 71 y ss.

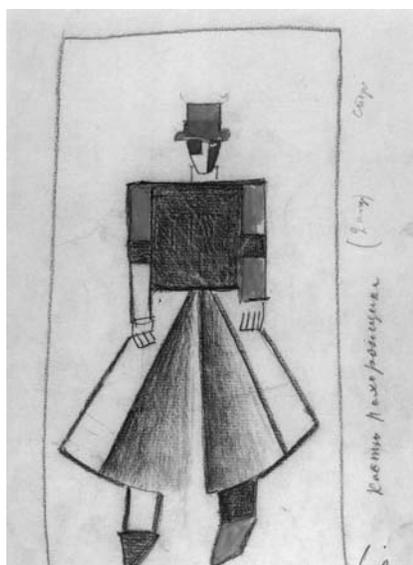


8. Estudio para el decorado de la ópera *La victoria sobre el Sol*, escena cinco, acto segundo, 1913.

de profundidades en el que cada línea tiene su propia identidad. Una suerte de *yin* y *yang* o más formalmente, una puerta a medio cerrar (¿o a medio abrir?).

Los actores no parecían seres reales. Salían a escena gritando palabras inconexas con unos extraños trajes de enormes dimensiones de estilo cubofuturista. Malévitch, además, direccionaba los focos del escenario, cortando los cuerpos de los actores para hacer visibles, alternativamente, los brazos, las piernas o la cabeza, de manera que estos personajes aparecían como abstracciones móviles sobre la escena. Es en el vestuario de estos seres robotizados donde podemos encontrar el brillante colorido característico de la obra de Malévitch, en evidente contraposición con el blanco y negro de los decorados [9]. Sin embargo, la geometría sigue siendo una constante también en los trajes, hasta el punto de que podemos encontrar un cuadrado, esta vez entero negro, cubriendo el pecho a modo de escudo del personaje llamado el “sepulturero” [10]. Este hecho resulta especialmente interesante, pues este personaje es el que porta el cadáver del Sol, como símbolo de la victoria sobre “una de las imágenes míticas y simbólicas más poderosas, de las más universales a través de los siglos y las culturas, de las más características del pensamiento figurativo”¹⁷. El “sepulturero” cruza así la puerta que da muerte a la tradición, pero que abre

¹⁷ MARCADÉ, J. C.: *op. cit.*, pág. 113.



9. Estudio para el vestuario del "atleta del futuro". *La victoria sobre el Sol*, 1913.
 10. Estudio para el vestuario del "sepulturero". *La victoria sobre el Sol*, 1913.

el camino hacia ese nuevo mundo tan deseado por Malévitch, al que se accede llevando el cuadrado negro en el pecho.

A todo esto hay que añadir que, debido a la falta de presupuesto, no pudo contratarse a auténticos profesionales para la obra, por lo que la mayor parte de los actores y de los miembros del coro no eran cantantes experimentados. Tampoco contaban con una orquesta propiamente dicha, sino sólo con un triste piano conseguido a última hora. Si unimos todas estas circunstancias al hecho de que la representación sólo se ensayó un par de veces antes del estreno, podemos comprender las similitudes que existen entre este montaje y los *happenings* o a las *performances* que aparecerán en la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado, la mayoría de los autores que estudian la ópera *La victoria sobre el Sol* se centran en analizar el hecho de que fue aquí donde Malévitch concibió el *Cuadrado negro*, pues incluso el propio artista fecha los inicios del suprematismo en 1913, a pesar de que los primeros cuadros suprematistas no aparecieron hasta 1915. No obstante, nosotros creemos que esta obra puede significar más cosas, y es que, como hemos visto, en el trabajo que Malévitch realizó para esta ópera se encuentra el germen de lo que habría de llegar después, pero todavía persiste en su obra cierta influencia de sus etapas anteriores, del arte finisecular.



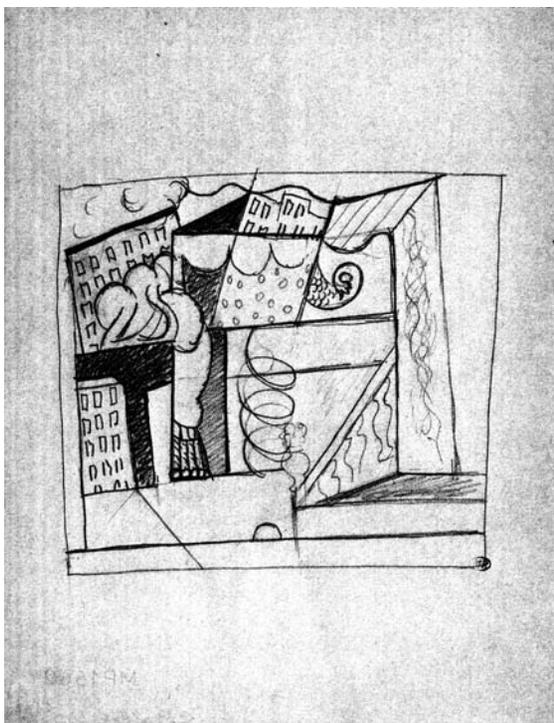
11. Estudio para el decorado de la ópera *La victoria sobre el Sol*, escena tres, acto primero, 1913.

El estreno de esta representación no fue, en absoluto, del agrado del público, sin embargo, hay un testimonio que habría que resaltar. Livchits, al ver la ópera, afirmó que “era un *zaum* pictórico”¹⁸, es decir, los poetas futuristas, siguiendo “las huellas de la pintura”, crearon el *zaum* y los poemas-pintura y Malévitch recoge en esta obra las ideas y conceptos de los poemas *zaum* y las traslada a la pintura, creando el suprematismo. Esto nos lleva a preguntarnos si no podría tener el *Cuadrado negro* alguna relación con lo que hoy conocemos como poesía visual, muy trabajada durante el siglo XX.

Asimismo, en el boceto para el decorado de *La victoria sobre el Sol* que hemos comentado, uno de los antecedentes más inmediatos del *Cuadrado negro*, podemos descubrir además de la rotundidad del inmediato suprematismo un halo de misterio, una sugerencia propia de la pintura y la poesía del siglo XIX, como si el autor tratara de desvelarnos un secreto más allá de las líneas, las luces y las sombras que conforman la imagen.

Pero, por otra parte, ¿qué supuso realmente esta ópera para las artes escénicas? Y lo que es más, ¿influyó posteriormente en otros autores? Se puede decir que todo en *La victoria sobre el Sol* resulta ser un rechazo absoluto a las convenciones y los modos de hacer tradicionales, tanto en pintura y en música, como en la propia concepción poética y teatral. La obra no cuenta ninguna historia de forma lineal, sino que cada escena comienza y acaba en sí misma, al margen de las demás, y los protagonistas de la obra son meros personajes ‘tipo’ sin ninguna progresión dramática, que se expresan mediante frases en principio inconexas y palabras ‘absurdas’. Sin embargo, y a pesar del enorme escándalo que trajo consigo, esta obra ayudó en cierta

¹⁸ LIVCHITS: *cit. en AA. VV.: op. cit.*, pág. 51.



12. PABLO PICASSO. *Estudio para el decorado del ballet Parade, 1917.*

medida, junto con otras que aparecerían poco tiempo después, a reformar definitivamente la representación escénica, pues, como afirma Jean Claude Marcadé, “*La victoria sobre el Sol* marca una ruptura total con las convenciones teatrales dominantes”¹⁹.

En cuanto a la cuestión de si esta ópera influyó o no en otros autores, sería lógico afirmar que sí, cuando menos en lo que respecta al hallazgo de Malévitich, de cómo con simples elementos conceptuales, trazos muy concretos, y el adecuado uso compositivo del lleno y el vacío, de la masa y el aire, es decir, de las luces y las sombras, se pueden generar o sugerir atmósferas, sensaciones, espacios, en definitiva escenas de gran entidad no sólo conceptual. Además, desde una perspectiva más inmediata y formalista, podemos decir, por el momento, que hemos encontrado algunos paralelismos entre el decorado del acto primero, escena tres de esta obra [11] y uno de los decorados que Picasso realizó para *Parade* en 1917 [12], donde los juegos de ciertas líneas y curvas compositivas llegan a tener semejanzas incluso formales, al igual que el trazado de algunas diagonales en busca de profundidad en la escena, si bien, conviene aclarar que no sabemos si Picasso llegó realmente a conocer esta obra.

¹⁹ MARCADÉ, J. C.: *op. cit.*, pág. 111.

Podría decirse que *La victoria sobre el Sol* simboliza el primer día de la creación del nuevo mundo de Malévitch. Después vendrá el acercamiento a la sociedad, la revolución, los experimentos arquitectónicos... pero ésas serán ya otras búsquedas, otros caminos que recorrer que harán que Malévitch se convierta en uno de los referentes plásticos más destacados de las vanguardias artísticas del siglo XX, dejando una huella que llega hasta la actualidad. Porque, como dijo Lissitzky en 1920: "Después del viejo testamento vino el nuevo. Después del nuevo el comunista. Y después del comunista viene finalmente el testamento del suprematismo"²⁰.

²⁰ El Lissitzky, 1920 cit. en FAUCHEREAU, S., *op. cit.*, pág. 162.

Picasso, la cerámica y la crítica de arte

Salvador Haro González
Universidad de Málaga

RESUMEN

El desconocimiento de las piezas y los prejuicios heredados del siglo XIX, han generado una extraña relación entre la crítica artística y la cerámica de Picasso. Pero el principal problema ha residido en la ausencia de un método de análisis apropiado para una disciplina alejada de los enfoques propios de las 'artes mayores'. Las aportaciones críticas más recientes han generado algunos modelos, que aunque interesantes resultan parciales. En este artículo se intenta avanzar hacia un modelo metodológico válido e integrador.

PALABRAS CLAVE: Picasso/ Cubismo/ Cerámica/ Crítica de Arte.

Picasso, Ceramics and Art Criticism.

ABSTRACT

The ignorance of the pieces and the prejudices inherited from the nineteenth century has created a strange relationship between art criticism and Picasso's ceramics. However, the main problem is the absence of an appropriate analytical method for a discipline that has to be away from the approaches of 'High arts'. Recently, the critical contributions have generated some models, which are interesting but incomplete. This article attempts to move toward a valid and inclusive methodological model.

KEY WORDS: Picasso/ Cubism / Ceramic/ Art Criticism.

Por diferentes razones, la cerámica de Picasso ha permanecido como uno de los aspectos de su obra menos estudiado. Y cuando la crítica ha decidido pronunciarse al respecto no siempre ha sabido valorar en su justa medida el valor de esta parte de la obra del artista malagueño.

En este artículo vamos a poner de manifiesto los aspectos más relevantes de la actitud de la crítica artística con respecto a la cerámica picasiana y cómo la aportación del artista contribuyó a que de alguna manera, poco a poco, esta técnica ancestral entrara de lleno en el terreno del Arte con mayúsculas.

Tras una larga trayectoria artística y aun habiendo manifestado un interés temprano, no fue hasta 1947 cuando, en la villa de Vallauris en el sur de Francia, Picasso comienza a trabajar con regularidad con materiales cerámicos, actividad que ya no abandonaría hasta poco antes de su muerte y en la que en algunos momentos su dedicación fue casi absoluta. Como ocurrió con otros dominios artísti-

* HARO GONZÁLEZ, Salvador: "Picasso, la cerámica y la crítica de arte", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 299-324.

cos Picasso se enfrentó a ella con vehemencia pues, como Kahnweiler ha señalado, “la pertinaz pasión que anima a Picasso no admite el ejercicio de un apacible pasatiempo; incluso su poesía y su teatro se integran en su obra, forman parte de su ser, con el mismo título que su pintura, su escultura, su grabado y su cerámica”¹.

PICASSO CERAMISTA.

Tras la Liberación de París y el fin de la Segunda Guerra Mundial, la obra de Picasso toma una nueva dirección, dejando atrás las sombrías naturalezas muertas con cráneos y los inquietantes retratos de Dora Maar, respuestas al aislamiento y al conflicto que se desarrollaba a su alrededor. Esta etapa llena de optimismo está también marcada por su relación con la joven pintora Françoise Gilot y por los hijos que pronto tendrá con ella.

En este tiempo Picasso había pasado a ser una gran figura internacional. Hacía ya muchos años que era una personalidad relevante en los círculos artísticos de todo el mundo, pero tras la Liberación, por algún motivo, se vio encarnado en el símbolo vivo de la libertad y de la resistencia frente a los nazis (si bien no había hecho gran cosa al respecto). Por su estudio empezaron a pasar gran cantidad de soldados americanos y todo tipo de personajes. Françoise Gilot cuenta:

“Al principio, en su mayor parte eran jóvenes escritores, artistas e intelectuales. Pero después acudían ya turistas; a la cabeza de su lista, en compañía de la Torre Eiffel, figuraba el estudio de Picasso”².

En el Salón de 1944 (llamado *Salon de la Libération*) se le dedicó una sala completa, honor que se hacía por primera vez con un extranjero³. Se estaba empezando a forjar el “mito Picasso” que se vio acrecentado por la elección de Louis Aragón de una de sus litografías de palomas como cartel del Congreso de la Paz de París de 1949. La difusión internacional de este cartel fue enorme y empezó a conocerse como ‘la paloma de la paz’, y Picasso pasó a ser el hombre de la paz, en una época de posguerra, compleja, pero de gran euforia.

Picasso se había convertido en una figura muy famosa incluso a nivel popular, pasando a ser su imagen, muchas veces, más conocida que su obra.

En el mes de julio de 1946 viajó junto a Françoise Gilot a la ciudad costera de Golfe-Juan, en el Midi francés, y durante esta estancia realizó una visita a Vallauris que desencadenó su dedicación a la cerámica a partir del año siguiente. Fue en este verano también cuando Romuald Dor de la Souchère, conservador del Museo de Antibes (ciudad muy próxima), le propone utilizar las dependencias del museo –el castillo Grimaldi– como taller, a raíz de un comentario de Picasso acerca de que le gusta-

¹ KAHNWEILER, D. H. y BRASSAÏ : *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1948, s/p.

² GILOT, F. y LAKE, C.: (1964) *Vida con Picasso*, Barcelona, Ediciones B, 1996, pág. 82.

³ RUBIN, W.(edit.): *Pablo Picasso: Retrospectiva. The Museum of Modern Art. New York*, Barcelona, Polígrafa, 1980, pág. 352.

ría hacer obras de gran formato si tuviese el espacio necesario⁴. Este acercamiento al Mediterráneo, el optimismo antes mencionado y el origen griego de Antibes (antigua Antípolis) parecen ser las motivaciones del tipo de obras que Picasso ejecutó en el castillo Grimaldi, llenas de alusiones mitológicas y festivas: faunos, ninfas, centauros, bailarines, músicos, etc., todos en un ambiente arcadiano de diversión y alegría.

En este clima de optimismo es en el que se produce el acercamiento a la cerámica y también a otras técnicas como la litografía, que retoma tras mucho tiempo y a la que dedica gran parte de su esfuerzo creativo en la primerísima posguerra.

Picasso tenía ya más de 60 años y un gran prestigio artístico, y como McCully ha señalado "podía haberse retirado y descansado en los laureles. Sin embargo, se dio a nuevos medios, como el linóleo, los grandes ensamblajes y las posibilidades de la arcilla que los hábiles artesanos podían ofrecerle"⁵.

PRIMER CONFLICTO DE LA CRÍTICA: LA FALTA DE CONCORDANCIA ENTRE LAS FUENTES.

La colaboración entre Picasso y el taller Madoura de Vallauris comenzó en 1947 y duró hasta 1971 en que se datan unas placas sin pintar con sellos estampados de las que se realizarán en el taller reproducciones editadas⁶. Algunos autores dan otras fechas, por ejemplo Trinidad Sánchez-Pacheco asigna el fin de la colaboración en 1968. Ciertamente entre finales de 1968⁷ y principios de 1969 se datan las últimas piezas pintadas, pero es obvio que el dato que aporta es erróneo. Como erróneo es el de Roberto Otero al asignar a la última cerámica de Picasso el día 6 de agosto de 1966⁸, que incluso documenta con una fotografía.

Esta falta de concordancia es una constante en los textos sobre la cerámica picassiana. No sólo en las fechas sino también en otros datos, como por ejemplo en la cantidad de cerámicas producidas. Al no existir una catalogación precisa, el número total de piezas no puede más que estimarse por aproximación.

Nos quedaremos con la cifra que manejan la mayoría de los autores, unas 4.000 cerámicas originales⁹, de las que más de 600 fueron también editadas¹⁰. Esta cantidad incluye todo tipos de cerámicas, desde estatuillas a azulejos pintados, pasando por todo tipo de vasijas y construcciones. Sin duda se trata de una de las más amplias producciones realizadas por un artista no ceramista que, al igual que

⁴ DOR de la SOUCHÈRE, R. : *Picasso. Antibes*, París, Fernand Hazan, 1962, s/p.

⁵ McCULLY, M.: "Ceramics and the Côte d'Azur", en BAUDIN, E. y McCULLY, M.: *Ceramic by Picasso*, París, Images Modernes, 1999, t. I, pág. 15.

⁶ RAMIÉ, G.: *Cerámica de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1974, pág. 273.

⁷ SÁNCHEZ-PACHECO, T.: "La cerámica de Picasso", en AA.VV.: *Doce ceramistas españoles*, Valencia, Barcelona, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pág. 48.

⁸ OTERO, R.: *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*, Barcelona, Dopesa, 1975, pág. 61.

⁹ Vid. p.e. FOREST, D. : "Picasso. Les années Vallauris", *L'estampille/L'objet d'art*, Hors-série, n° 12 H, 1995, pág. 18.

¹⁰ Vid. RAMIÉ, A.: *Picasso. Catalogue of the edited ceramic works 1947-1971*, Vallauris, Madoura, 1988.



L. Picasso mostrando un plato. FOTO DUNCAN.¹

en otros dominios de su arte, fue capaz de aportar a la cerámica nuevos acentos y desarrollar nuevos procedimientos.

EL INICIO.

Como ya se ha comentado, Picasso y Françoise Gilot viajaron al Midi en julio de 1946. Habían alquilado una casa en Golfe-Juan al grabador Louis Fort que había impreso muchos de sus grabados: la villa 'Pour Toi'. Golfe-Juan, en la costa, depende administrativamente de Vallauris a 2 kilómetros hacia el interior, en las colinas. En Vallauris existían alfarerías desde el tiempo de los romanos. Su economía deprimida se había beneficiado de la escasez de metales durante la guerra, pero tras ésta la clientela se volcó en los objetos culinarios de fundición y de vidrio. Se intentaron producir vasijas con adornos pseudo-provenzales, pero todo fue en vano. Las fábricas iban cerrando una tras otra y el paro crecía. En esta situación un grupo de ceramistas foráneos llegados no hacía mucho tiempo comenzaron a hacer un tipo de cerámica artística, entre ellos Suzanne Ramié que se instaló junto a su marido Georges en el taller Madoura¹¹.

Picasso, por otra parte, estaba atravesando una etapa de escasa producción pictórica (ya había tenido con anterioridad momentos en los que prácticamente había dejado de pintar). Si hojeamos el volumen XIV (1944-1946) del catálogo de Christian Zervos, la producción pictórica de estos años es "bastante menor en cantidad y en calidad"¹². Podemos observar algo parecido en su producción de cuadernos, tan fre-

¹¹ KAHNWEILER, D. H. (1957): *Picasso-Keramik*, Hannover, Fackelträger, 1970, pág. 7.

¹² FERMIGIER, A.: "La Gloire de Picasso", *Revue d'Art*, nº 1-2, 1968, pág. 117.

cuentas en otras épocas anteriores y posteriores: del período comprendido entre 1946 y 1950 sólo existen dos. Según Fermigier, Picasso “busca visiblemente nuevos medios de expresión. Piensa en la escultura, se vuelve a poner con pasión con la litografía (...). Sobre todo se convierte en alfarero en Vallauris”¹³.

Es en estas circunstancias cuando se produce la segunda visita de Picasso a la villa de Vallauris, diez años después de una primera visita en 1936. Es difícil precisar cómo se sucedieron exactamente los acontecimientos, pues las diferentes fuentes no concuerdan.

En Vallauris se estaba celebrando la primera exposición de productos locales de la posguerra. Se trataba, sobre todo, del trabajo en cerámica de los artesanos locales y de los recién instalados ‘ceramistas artísticos’, así como de perfumes, la otra gran industria local. Había sido organizada por Suzanne Ramié, junto a André Baud, Robert Picault y Roger Capron, en la sede de la cooperativa de los perfumistas: el Nérolium.

¿CÓMO LLEGÓ PICASSO ALLÍ?

Los cuatro testimonios que podrían ser más fiables plantean situaciones distintas. Pierre Daix, crítico especializado en Picasso que lo frecuentó tras la Segunda Guerra Mundial, escribe que el artista había vuelto a Vallauris buscando al viejo alfarero que conoció en 1936 y visitado la exposición anual de cerámica¹⁴. Georges Ramié, el dueño del taller cerámico, da una fecha exacta a la visita: el domingo 21 de julio de 1946¹⁵, y comenta que Picasso se acercó para ver aquella exposición de productos de la región de Vallauris de la que todo el mundo hablaba muy bien. Kahnweiler, su marchante y amigo, no menciona la exposición y cita a un pintor local sin identificar como la persona que le propuso visitar alguna de las fábricas de Vallauris¹⁶. Françoise Gilot, su compañera de aquellos años, en su libro *Vida con Picasso*, escribe que alguien le sugirió a Picasso que debía probar a hacer cerámica y le habló de la alfarería Madoura: “Más por casualidad que por otra cosa, aquella misma tarde nos acercamos en coche hasta la alfarería”¹⁷. Este último, que podría ser el testimonio más fiable por estar ella presente en todo momento, resulta que se contradice con otro que la misma Françoise Gilot relata en una entrevista a Anne Lajoix en 1993: Picasso conoce a Suzanne Ramié en la playa de Golfe-Juan, presentada por Dor de la Souchère, y es ésta la que le invita a visitar la exposición y su taller¹⁸.

LA FECHA.

Otros autores han fijado la visita a la exposición local el 26 de julio, como por

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ DAIX, P.(1964): *Picasso*, Barcelona, Círculo de lectores, 1969, págs. 197-198.

¹⁵ RAMIÉ, G.: *op. cit.*, pág. 10. Esta fecha es adoptada por otros autores como Lola Donaire Abanco, o Philippe Renaud

¹⁶ KAHNWEILER, D. H. : *op. cit.*, pág.7.

¹⁷ GILOT, F. y LAKE, C.: *op. cit.*, pág. 259.

¹⁸ *Cit. LAJOIX, A.: L'âge d'or de Vallauris*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1995, pág. 47.



2. Picasso trabajando en Vallauris. FOTO DUNCAN.

ejemplo Dominique Sassi¹⁹, quien había trabajado como decorador en Madoura. De hecho, el 26 de julio era la fecha habitual en que se abría la feria anual de productos artesanos. Sin embargo el folleto de la exposición de 1946 indica que ésta se realizó entre el 28 de julio y el 18 de agosto. Se da incluso el caso de que algún autor sitúa la visita durante el mes de agosto²⁰, como Moutard-Uldry escribió en 1949²¹.

Partiendo de fuentes tan contradictorias, sólo se puede establecer con seguridad que Picasso fue a Vallauris a finales de julio o primeros de agosto de 1946 y que visitó la exposición de artesanía local. Si fue a instancias de Suzanne Ramié o de otras personas es algo por determinar, pero a buen seguro Picasso recordaba su primera vista de 1936 y le apetecía volver, en unas jornadas de tedio estival en que no tenía demasiadas cosas

mejores que hacer. Además, como sostiene Roland Doschka, esta primitiva industria cerámica quizás despertara en Picasso recuerdos de su infancia por las similitudes con la alfarería tradicional de Málaga²².

LA VISITA A LA EXPOSICIÓN.

Una vez en la exposición, Picasso interesado solicitó que se le presentase a alguno de los alfareros y así conoció a Suzanne Ramié. Esta es la versión de Moutard-Uldry²³, pero otras fuentes afirman que se interesó específicamente por la obra de Suzanne Ramié, por ejemplo André Verdet²⁴. Según Yves Peltier sus crea-

¹⁹ SASSI, D.: "Les génies ne meurent jamais", en *Picasso céramiste à Vallauris. Pièces uniques*, Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la Céramique, Chiron, 2004, pág. 13.

²⁰ BOURASSA, P.: "Introduction", en AA.VV. *Picasso et la céramique*, Québec, Musée national des beaux-arts, du 6 mai au 29 août 2004, Toronto, Gardiner Museum of Ceramic Art, du 28 septembre 2004 au 23 janvier 2005, Antibes, Musée Picasso, du 12 février au 29 mai 2005, Hazan, 2004, pág. 44.

²¹ MOUTARD-ULDRY, R.: "Les poteries de Picasso", en *Art et Industrie*, nº 14, 1949, pág. 43.

²² DOSCHKA, R.: "Pablo Picasso 1881-1973", en *Keramische Unikate Picasso zum 100. Geburtstag. 41, Keramische Unikate aus der Sammlung Madame Jacqueline Picasso*, Balingen, Kulturzentrum, vol. 20, november bis 20, dezember 1981, s/p.

²³ MOUTARD-ULDRY: *op. cit.*, pág. 43

ciones provocaron en Picasso un interés renovado y quiso entonces conocerla: “No habiendo seguido verdaderamente formación teórica, Suzanne Ramié había abordado la cerámica con, a buen seguro, todos los handicaps que esto supone pero también y sobre todo con una total libertad”²⁵. Esta hipótesis es bastante sólida, sobre todo si tenemos en consideración los proyectos de cerámicas que Picasso realizó durante el invierno siguiente y que tienen en común con los trabajos de Suzanne Ramié que están concebidos como ensamblajes de formas torneadas por separado.

LA VISITA A LA ALFARERÍA MADOURA.

De cualquier manera, cuando fueron presentados, “Suzanne Ramié, mujer de vivo espíritu, cogió la ocasión al vuelo y propuso a Picasso que hiciera pruebas”²⁶. Posiblemente fue esa misma tarde cuando Picasso visitó el taller de Suzanne y Georges Ramié donde quedó impresionado por la belleza de la vieja fábrica, el viejo horno de leña y la pericia del alfarero Jules Agard²⁷. Françoise Gilot recuerda: “pasó allí la tarde dando vueltas de un lado para otro y luego nos fuimos. Todo ocurrió de manera casual, como si Picasso hubiese dibujado sobre el mantel de un restaurante y después nos marchásemos”²⁸.

LAS PRIMERAS PIEZAS.

Todas las fuentes coinciden que en esta primera visita al taller Madoura Picasso realizó alguna pieza; sin embargo, no lo hacen al describir estos trabajos. Su mujer Françoise, que estuvo presente, escribe que “Pablo decoró dos o tres platos de arcilla roja –previamente cocidos– con unos cuantos dibujos representado peces, anguilas y erizos de mar”²⁹. Pero Georges Ramié, que también estaba presente, dice que se le facilitó un pan de pasta y Picasso modeló tres figurillas: dos toros y una cabeza de fauno³⁰. Esta es la tesis más aceptada por la mayoría de los autores³¹, pues parece más probable que Picasso para entrar en contacto con la

²⁴ P.e. VERDET, A.: *Pablo Picasso au Musée d'Antibes*, Paris, Falaize, 1951, s/p.

²⁵ PELTIER, Y.: “Suzanne Ramié. Atelier Madoura”, en AA.VV. *Suzanne Ramié. Atelier Madoura*, Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la Céramique, 21 juin - 27 septembre 1998, pág. 24.

²⁶ CABANNE, P.: *El siglo de Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 161.

²⁷ McCULLY, M. (1999): *op. cit.*, pág. 20.

²⁸ GILOT, F. y LAKE, C.: *op. cit.*, pág. 260.

²⁹ GILOT, F. y LAKE, C.: *op. cit.*, pág. 259.

³⁰ Incluso da noticia de que estas figuras fueron posteriormente vaciadas en bronce. RAMIÉ G.: *op. cit.*, pág. 12.

³¹ Vid. p.e. DAIX, P.: *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995, pág. 171; GIRAL QUINTANA, M. D.: “La cerámica de Picasso”, en AA.VV. *Picasso. Cerámicas y sus antecedentes malagueños*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1990, pág. 15; HUNT, W.: “Picasso. Ceramics at the Museum of Modern Art”, *Ceramics Monthly*, vol. 28, nº 9, 1980, pág. 34 (que además aclara que ambos serán temas dominantes de su posterior obra cerámica); McCULLY, M.: “Painter and Sculptor in Clay”, en AA.VV.: *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, London, Royal Academy of Arts, 17 september-16 december 1998, pág. 28; KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.*, pág. 7 (que sólo menciona el toro) o WINDSOR, A.: “Picasso's Ceramics”, en *Ceramic Review*, nº 81, May June 1983, pág. 28 (que menciona tanto las figurillas como los platos decorados).

materia cerámica, hiciese algo que ya le era familiar y conocía bien, como era el modelado (más que el esmaltado o el torneado de vasijas). Incluso, una de estas figuras ha sido identificada por Harald Theil: *Cabeza de fauno* (Spies 378A), que “está compuesta por una forma hueca torneada por Jules Agard, remodelada por Picasso y montada sobre un pequeño pedestal”³². Cuando Françoise Gilot escribió su libro habían pasado 18 años desde aquella visita y bien pudiera ocurrir que no recordase los hechos con precisión, pues debió ver a Picasso pintando platos en numerosas ocasiones, pero seguramente a partir de 1947.

Las estatuillas que modeló fueron cocidas un par de días después y los dueños del taller Madoura avisaron a Picasso, que había prometido ir a verlas. “Pero no apareció por allí y los Ramié pensaron con pena que aquella primera experiencia no tendría más consecuencia”³³. Se equivocaban, pues Picasso no dejó de pensar en este asunto en los meses siguientes, e incluso preparó varias hojas de proyectos para ejecutar en cerámica.

EL PROBLEMA DE LO CASUAL.

Bastantes autores asignan un carácter casual a este acercamiento. Los Ramié, por ejemplo, afirman que “fue un curioso azar el que llevó a Picasso a Vallauris”³⁴. Kahnweiler sostiene que llegó a la alfarería de una manera casual, motivado por una residencia provisional, de forma análoga a como comenzó a hacer litografías en el frío invierno de 1945-1946, buscando el cálido taller de Moulrot (que contaba con suministro de leña): “Yo no busco, encuentro”³⁵. Jaime Sabartés, su secretario, llega a afirmar que también fue por azar que Picasso conociera a los esposos Ramié, “atraído puede ser por la fuerza del destino”³⁶.

Mi opinión es que si Picasso comenzó a hacer cerámicas no fue por una casualidad en absoluto.

Picasso parece tener el anhelo de hacer cerámicas desde etapas muy tempranas. El momento personal y artístico por el que estaba atravesando era también propicio para esta dedicación. Quizá sí se debió al azar el hecho de que todos los elementos se conjugasen de la forma apropiada, que Picasso encontrase las circunstancias favorables que otras veces le faltaron. Para valorar justamente si se debió o no al azar el que Picasso comenzase a hacer cerámicas es necesario considerar, aun de manera breve, sus antecedentes.

Aunque numerosos textos sobre la cerámica picassiana se empeñan en obviarlo, antes de su llegada a Vallauris en 1946 y de la producción que desarrolló en el taller Madoura desde 1947, Picasso se había acercado –directa o indirectamente– al medio

³² THEIL, H.: “Picasso cerámicas: Imagen y vasija”, en AA.VV. *Picasso. Cerámicas*, Madrid, Circulo de Bellas artes, 14 de julio-12 de septiembre de 2004, pág. 24.

³³ CABANNE, P.: *op. cit.*, pág. 161.

³⁴ RAMIÉ, S. y G. (firmado Madoura). “Picasso céramiste”, en *Cahiers d'Art*, año 23, nº 1, 1948, pág. 74.

³⁵ KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.*, pág. 10.

³⁶ SABARTÉS, J.: “Picasso à Vallauris”, *Cahiers d'Art*, año 23, nº 1, 1948, pág. 82.

cerámico en varias ocasiones desde los momentos más tempranos de su actividad artística. Anne Lajoix lo advierte: “¡Cesemos de creer que el demonio de la cerámica haya investido a Picasso el día de su llegada a Vallauris! Él ha hecho simplemente una elección que correspondía a su evolución plástica y, quién sabe, a su nueva vida”³⁷.

En realidad, la relación de Picasso con la cerámica parece haber sido la historia de una inquietud que ha aparecido en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera y que desde los primeros momentos no ha dejado de seducirle.

El primer contacto de Picasso con la cerámica fue en su tierra natal, de gran tradición alfarera. En las inmediaciones de la casa familiar de Málaga se encontraban algunos hornos de cerámica, principalmente tejares. Pero quizás el primer plato que decoró Picasso fue el que pertenece al Museo Picasso de Barcelona de 1893. Se trata de un plato pintado al óleo, como alguno más realizado en los años siguientes.

Durante su primera visita a París en 1900 Picasso conoció a Paco Durrio: escultor, ceramista y joyero vasco de origen francés. Durrio había trabajado con Gauguin y tenía varias cerámicas de éste. Picasso tuvo acceso al potencial del medio cerámico de la mano de Durrio y se lanzó a realizar algunas esculturas cerámicas y algunos proyectos para vasos.

En los años veinte planeó varias veces junto al ceramista español Llorens Artigas iniciar una colaboración para hacer cerámicas junto a él como ya lo habían hecho otros artistas: Marquet, Dufy, y más tarde Miró... pero por una u otra razón nunca llegaron a efectuarse. Sin embargo sí que llegó a hacer al menos un par de piezas junto al ceramista Jean Van Dongen, hermano del pintor Kees, que se conservan en el Museo Picasso de París. Se trata de las primeras vasijas que se conocen pintadas con medios propiamente cerámicos.

Tras la ruptura definitiva con su mujer Olga Koklova, Picasso viajó al sur de Francia en el verano de 1936 junto a Dora Maar y el matrimonio Éluard, con los que realizaron diferentes excursiones por la zona. En una de ellas fueron a parar a un pueblecito de alfareros llamado Vallauris.

Tras esta visita, el 30 de agosto, Paul Éluard escribió un poema, que sería la segunda toma de *A Pablo Picasso*, y que nos da luz sobre la fascinación que Picasso sintió aquel día en Vallauris por la cerámica:

“Mostradme este hombre de siempre tan dulce que decía los dedos hacen subir la tierra”³⁸.

Sólo ignorando estos datos la crítica ha podido valorar como casual la aproximación de Picasso a la cerámica. Pero además existe otra cuestión, y es la cuestión del lenguaje plástico. El Historiador del arte alemán Harald Theil ha defendido esta

³⁷ LAJOIX, A.: *op. cit.* pág. 4.

³⁸ “Montres-moi cet homme de toujours si doux/ Qui disait les doigts font monter la terre”. ÉLUARD, P.: *A Pablo Picasso* (“Collection le grands peintres par leurs amis”), Genève-Paris, Éditions des trois collines, 1944, pág. 63.

postura: Tras la Segunda Guerra Mundial, Picasso elabora un nuevo sistema de signos basado en formas geométricas fundamentalmente para sus retratos de la joven Françoise Gilot, su nuevo amor, muchos de ellos realizados antes de su visita al taller Madoura en 1946. En ellos desarrolla un nuevo lenguaje más sintético –líneas curvas, formas ovales y círculos– que implica una transformación total de la construcción y del cuerpo femenino hacia un ideograma corporal reducido a formas geométricas y con un sentido claramente estereométrico. El mismo fenómeno es también visible en la serie de once litografías de 1945-46 sobre el tema del toro. Este sistema es el que luego el artista trasladó del espacio bidimensional al volumen de las cerámicas torneadas, que se convirtieron en los elementos básicos de la figuración tridimensional³⁹.

Es extremadamente curioso constatar cómo a menudo se toma por verdad una posición de la crítica especializada, en este caso este factor casual erróneamente atribuido a la aproximación de Picasso a la cerámica y cómo mucha de la crítica posterior ha repetido esta apreciación sin cuestionarse su veracidad.

LOS PREJUICIOS.

En gran medida la cerámica de Picasso ha permanecido como uno de los aspectos menos estudiados de su producción por los prejuicios heredados de la tradicional división del Arte en: Artes Mayores y Artes Menores. En general la cerámica no suele ser estudiada dentro de los movimientos artísticos por su consideración como arte utilitario⁴⁰. Ciertamente aún hoy los prejuicios sobre la cerámica pesan sobre nuestras mentes. Estamos dispuestos a admitir la posibilidad de hacer arte con cualquier material: con piedras, con basura, con plásticos... pero la cerámica nos es difícil separarla de su tradicional sentido funcional y ornamental.

De todos modos y con independencia del valor que le asignemos a los llamados 'oficios artísticos', el trabajo de Picasso con la cerámica consiste antes bien en el uso de unos materiales y unos procedimientos técnicos que en una concepción artesanal, pues el pintor toma esta materia susceptible de ser abordada desde diferentes perspectivas como un elemento de creación artística, sin por ello obviar sus leyes y lenguaje específicos ni su tradición. André Verdet lo ha expresado diciendo:

“Gracias a su trabajo de ceramista nos ha luminosamente vuelto a poner en memoria, significado, que las artes de la tierra, los engobes, los óxidos, los esmaltes y el

³⁹ THEIL, H.: *op. cit.*, págs. 22-25.

⁴⁰ Incluso cuando se trata del material que ha acompañado durante más tiempo al hombre en la historia, SÁNCHEZ-PACHECO, T.: "Introducción", en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.): *Cerámica Española* ("Summa artis, vol. XLII"), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 9. André Pecker se pregunta: "Por qué aberración la alfarería y más generalmente la cerámica, este arte divino del cual Keramos, hijo de Baco es el patrón, ha podido ser calificada de Arte menor, cuando ella unía a menudo tan armoniosamente la pintura y la escultura, que es una de las artes más antiguas, y que las más modernas abstracciones se reencuentran sobre las piezas milenarias", PECKER, A.: "Justice pour la céramique d'art", en *Première Biennale Internationale de la Céramique d'Art*, Vallauris, Août-Septembre 1968, s/p.

fuego no eran artes menores sino que se igualaban en virtudes estéticas y en una grandeza a la vez fastuosa y popular, a las artes de la pintura y la escultura⁴¹.

El mismo Picasso le había dicho a Brassáï: “¿Qué es la escultura? ¿Qué es la pintura? El hombre se aferra siempre a ideas anticuadas, a definiciones caducas, como si la misión del artista no fuera precisamente aportar otras nuevas”⁴².

LOS JUICIOS CRÍTICOS.

Todo el conjunto de la obra tardía de Picasso no ha sido suficientemente valorado hasta estos últimos años⁴³. Pero si una parte de su trabajo ha sufrido una especial persecución esta ha sido la cerámica. En general esta actividad fue mal entendida por los críticos de la época con grandes prejuicios hacia esta técnica (con honrosas excepciones), pero incluso los ceramistas puros tenían una mala opinión acerca de estos trabajos. Sin embargo, con el devenir del tiempo, han sido muchos los comentarios críticos que han comenzado a considerar justamente la cerámica picassiana, la han valorado en el conjunto de su obra y han otorgado la importancia que merecen sus aportaciones técnicas y conceptuales.

Por ejemplo, Denys Chevalier, al referirse a lo poco que se sabía -en el momento que escribía este texto (1967)- de la escultura de Picasso, señala que “a diferencia de sus más conocidos pero bastantes marginales experimentos como ceramista, en Vallauris”⁴⁴.

También André Fermigier compara la escultura y la cerámica lamentándose que la primera hubiese sido menos considerada por el público y la crítica que la segunda, y añade: “Las alfarerías y las cerámicas de Vallauris no representan en su obra más que un *intermedio decorativo* y es desde el mismo punto de vista que es necesario interpretar los cuadros, los dibujos y las litografías del período de Antibes”⁴⁵.

Otros autores llegan incluso a obviar esta parte de su obra y son varios los estudios críticos que la mencionan sólo de pasada o incluso no hablan de ella en absoluto⁴⁶.

41 VERDET, A.: “Était habitée-Et continue à l'être”, en AA.VV. *Picasso. L'œuvre céramique*, Cabriès, Château de Cabriès, 1989, s/p.

42 BRASSÁÏ (1964): *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 51.

43 especialmente dura resulta la crítica que John Berger vierte sobre toda su obra posterior a la Segunda Guerra Mundial. BERGER, J. (1965): *Éxito y fracaso de Picasso*, (“Serie Arte”), Madrid, Debate, 1990, *passim*.

44 CHEVALIER, D. : *Picasso*, Madrid-Barcelona, Daimon, 1967, pág. 46.

45 Les poteries et les céramiques de Vallauris ne représentent dans son oeuvre qu'un intermède décoratif et c'est du même point de vue qu'il faut interpréter les tableaux, les dessins et les lithographies de la période d'Antibes”. FERMIGIER, A.: *op. cit.* pág. 118.

46 *Vid. p. e.* FISHER, R.: *Picasso*, New York, Tudor Publishing, 1967; que no menciona en su monografía ni siquiera cuando cita el período de Antibes, la relación con Françoise Gilot o el templo de la Paz de Vallauris.

La valoración que hace Mary Mathews Gedo también es despreciativa:

“Picasso produjo un vasto cuerpo de cerámicas en Vallauris; aunque todas perfectamente deliciosas, apenas pueden ser consideradas al mismo nivel que sus importantes pinturas, esculturas y grabados. Las cerámicas explotaron todo su ingenio en producir transformaciones, pero ninguna del corazón de su genio creativo (...). Seguramente, por más que se apele a lo que las cerámicas de Picasso puedan ser, representan una regresión desde su nivel más alto de creatividad y constituye aún otra medida de la perturbación o disminución de su autoimagen. El artista que había convulsionado al mundo con *Las Señoritas de Aviñón* y *Guernica* había llegado a ser un mero decorador de vasijas hechas por otras manos”⁴⁷.

Francisco Pompey incluso cuestiona los comentarios favorables antes de dar su opinión:

“El juicio crítico acerca de obras discutibles, expresado con pasión y sin medida, cae en lo injusto y en la exageración. Las cerámicas de Picasso son muy interesantes y ofrecen en el mercado de las ‘Artes Menores’ una novedad que él procuró dar con sus inquietudes novísimas; una originalidad picassiana (...) en la que existe, con frecuencia, algún trazo o tono de color de cierta belleza”⁴⁸.

Especialmente dura resulta la crítica de Timothy Hilton: “Desde 1947 Picasso se interesó seriamente por la cerámica, en la medida en que un artista moderno puede ser serio con respecto a tales asuntos (...). Su temática arcadiana llegó así a su deshonroso fin”⁴⁹. Incluso John Richardson confiesa el escepticismo que sentía ante estas piezas en los primeros momentos: “Las cerámicas de Picasso, pensaba yo mojigatamente, eran una forma de malgastar su tiempo y su genio”⁵⁰.

Pierre Cabanne considera interesantes las primeras piezas, pero opina que su trabajo se fue desvirtuando, no sólo en cerámica, sino también en pintura:

⁴⁷ “Picasso produced a vast body of ceramics at Vallauris; although all perfectly delightful, they can hardly be considered on the same level as his major paintings, sculptures, and prints. The ceramics tapped all his ingenuity in producing transformations, but none of the core of his creative genius. (...) Certainly, no matter how appealing Picasso’s ceramics may be, they represent a regression from his highest level of creativity and constitute yet another measure of the disturbance or diminution of his self-image. The artist who had convulsed the world with the *Demoiselles d’Avignon* and *Guernica* had become a mere decorator of pots fashioned by other hand”. GEDO, M. M.: *Picasso. Art as Autobiography*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, págs. 211-212.

⁴⁸ POMPEY, F.: *Picasso, su vida y sus obras*, Madrid, 1973, pág. 304.

⁴⁹ “From 1947 Picasso took a serious interest in ceramics, in so far as a great modern artist can be serious about such matters (...). His arcadian thematism thus came to its inglorious end”. HILTON, T. (1976): *Picasso*, London, Thames and Hudson, 1987, pág. 270.

⁵⁰ RICHARDSON, J. (1999): *El aprendiz de brujo. Picasso, Provenza y Douglas Cooper*. Madrid, Alianza, 2001, pág. 154.

“Hallaba allí el malagueño los secretos del gran arte popular, su sencillez y su rudeza, pero no tardaría, lamentablemente, en abandonar esa pujanza creadora del principio, y su espontaneidad, fantasía y caprichoso humor, para dar una expresión más sofisticada que había de llevar poco a poco, por la abundancia de la producción y la repetición de procedimientos, al sistematismo. El alfar Madoura se transformó rápidamente en un teatro Picasso, donde el artista daba un nuevo y no menos extraordinario espectáculo. Cada cosa que salía de sus manos podía culminar en algo genial, pues que de su genio venía. ¡Hubo días en que hizo hasta 20 ó 25 piezas! Los Ramié, para quienes la presencia y la producción de Picasso eran fuente inesperada de celebridad y de ingresos, se sumaron al coro constantemente renovado de elogios. Es en esta producción de cerámica donde aparecen los primeros síntomas de la decadencia de Picasso en el ámbito de lo pictórico, que se percibe en la falta de decisión y de criterio apreciativo. La facilidad y el preciosismo engendraron la repetición, la monotonía; no tenemos ya la sensación de un esfuerzo hacia una finalidad, sino más bien de una tentativa de sobrepasarse por medio de una mecánica puramente gestual. El trabajo de Picasso será también en la cerámica lo que cada vez será más en la pintura: un rito de la habilidad manual”⁵¹.

Françoise Gilot que fue su compañera durante el inicio de su actividad cerámica no tiene una opinión muy elevada de la misma, en su libro junto a Carlton Lake escribe que Picasso tenía la impresión de que los materiales que usaba en la alfarería le limitaban las posibilidades y nunca le concedían lo que buscaba. Pone en boca de Picasso: “Creo que el propio material no puede con el peso del esfuerzo creador que pongo en él”⁵². Resulta dudoso que Picasso pensase así realmente, pues Françoise sitúa estos comentarios a la vuelta de Picasso de Polonia (1948) y en cambio luego estuvo 23 años más haciendo cerámicas.

También en la línea de la pobreza del material están los comentarios de Patrick O'Brian:

“Aun cuando me gustan muchas de las jarras, figuritas y platos de Picasso, creo que serán pocos los que pongan sus cerámicas a la misma altura que sus dibujos, pinturas o esculturas. Puede muy bien suceder que Picasso no tuviera intención de expresar más que lo que, en realidad, expresó. Y acaso también fuera tan incapaz como cualquier otro ser humano de conseguir lo imposible; tal vez ni él ni nadie podía superar las insuficiencias inherentes a la arcilla cocida”⁵³.

⁵¹ CABANNE. *Op. Cit.* págs. 167-168

⁵² GILOT Y LAKE. *Op. Cit.* pág. 314

⁵³ O'BRIAN, Patrick (1976). Picasso, Barcelona, Noguer, 1982, pág. 448

Hélène Parmelin nos da noticia de la acogida que tuvo la cerámica de Picasso en el mundillo del arte:

“Esta parte del ‘mundo de las artes’ (...), esta parte más especialmente encargada de la difusión de noticias y de su adiós en veinticuatro horas, contaba que Picasso –quién lo hubiera creído- abandonaba la pintura por la cerámica. Se comienza en azul y rosa, se deviene cubista, se hace Guernica y mil otros, y para terminar se consagra a las vasijas, ¡qué tristeza!... ¡Éste es además un sub-arte! Tened por seguro que esto no durará (...).

“Existe en este siglo una prevención contra lo que se llama ‘la vasija’, o de manera general, y generalmente impropia, ‘la cerámica’”⁵⁴.

Deidre Sadeh cuenta cómo esta obra cerámica estuvo marcada desde el principio como “los cachivaches de la vejez de Picasso” y que habían sido ensombrecidos por la noción atrincherada que define la alfarería como un *arte menor*. En cambio, su opinión es bastante más positiva: “Es seguro, su impacto, especialmente el de las más grandes, más atrayentes piezas, puede igualar a veces al de sus cuadros”⁵⁵.

Claude Picasso nos informa de que su padre se implicó de forma profunda y personal con la cerámica y que su trabajo no ha sido reconocido como parte significativa de su obra sino recientemente. Achaca en parte la culpa de esto a que el gran número de copias de las ediciones de Madoura existentes en el mercado han distraído al público de las piezas más importantes⁵⁶.

Bernard Ruiz-Picasso insiste en este punto y en el hecho de que las piezas originales no fueron sacadas a la luz hasta bastante tarde, y añade que “en este período la extensión de la obra pintada, esculpida y grabada de Picasso era tal que los amantes del arte y los profesionales tenían que poseer un conocimiento muy profundo de su trabajo para ser capaces de analizarlo. Por tanto estaban poco inclinados a emprender la inhabitual tarea de intentar incluir este nuevo elemento en la obra cuando ya había mucho que hacer y decir sobre las pinturas, esculturas y grabados”⁵⁷.

Marilyn McCully escribe que normalmente las cerámicas se colocan aparte del cuerpo principal de la obra de Picasso y se tratan como menos importantes. Lo

⁵⁴ “Cette partie du ‘monde des arts’, (...) cette partie plus spécialement chargée de la diffusion des nouvelles et de leur deuil en vingt-quatre heures, racontait que Picasso –qui l’eût cru- abandonnait la peinture pour la céramique. On commence en bleu et en rose, on devient cubiste, on fait Guernica et mille autres, et pour finir on se voue aux pot, quelle tristesse!... C’est tout de même un sous-art!... Rassurez-vous, ça ne durera pas (...)”.

“Il existe dans ce siècle une prévention contre ce que l’on appelle ‘le pot’, ou d’une manière générale, et généralement impropre, ‘la céramique’”. PARMELIN, H.: “Le terre et le feu de Picasso”, en *Picasso. Cent cinquante céramiques originales*, Paris, Maison de la pensée française, 8 mars-30 juin 1958, pág. 8.

⁵⁵ “To be sure, their impact, especially that of the larger, more arresting pieces, can sometimes equal that of his pictures”. SADEH, D.: “Picasso at the Wheel”, *Art & Auction*, vol. XIII, n° 10, may 1991, págs. 160-161.

⁵⁶ PICASSO, C.: “Je ne cherche pas je trouve”, en *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, London, Royal Academy of Arts, 17 September-16 December 1998, pág. 12.

⁵⁷ RUIZ-PICASSO, B.: “The painter of forms”, en BAUDIN, E. y McCULLY, M.: *op. cit.* págs. 11-12.

achaca a que a primera vista puede parecer algo frívolo el trabajar sobre objetos ordinarios. Su opinión, en cambio, es bastante diferente:

“Para Picasso la cerámica no sólo le ofrecía el desafío de los nuevos materiales y métodos de trabajo, sino también una oportunidad de trabajar dentro de la antigua tradición mediterránea de una manera altamente personal. Volviendo a las ‘artes manuales’ Picasso trabaja con una gran libertad, experimentando con el juego entre la decoración y la forma, dos y tres dimensiones, y entre el significado personal y universal. Esta ambigüedad en sí misma es a menudo la clave para comprender su obra”⁵⁸.

Se ha de dejar constancia de que las grandes figuras europeas de la cerámica tenían un pobre concepto del trabajo de Picasso en este medio. Shoji Hamada y Bernard Leach, en una conferencia en el *Royal College of Art* de Londres en los primeros años sesenta, describieron a Picasso como un acróbata inteligente, “un artista que podía entretener con trucos sorprendentes más que provocar pensamientos o inspirar ideas”⁵⁹. Y Llorens Artigas pensaba que Picasso, trabajando con gente de poco oficio, creó una cerámica de poca calidad: “Le pasa como al pintor que le dan colores y telas defectuosas. Se ha puesto en contacto con gente que no es ceramista propiamente dicha”⁶⁰.

Afortunadamente existe un buen número de críticos que han sabido encontrar en el trabajo en cerámica de Picasso los mismos valores que en el resto de su obra. Ramón Gaya decía, defendiendo la obra literaria del pintor, “en Pablo Picasso, ninguna ocupación de metas estéticas es de categoría auxiliar o secundaria; todo lo que ha hecho o emprendido tiene el mismo arranque apasionado y caliente”⁶¹. En esta línea, pero esta vez refiriéndose a la cerámica, Kahnweiler afirma: “...Así comienza la cerámica de Picasso (...). Para él, nada de lo que hace es accesorio. Se lanza con la misma pasión que a la pintura, a la escultura o al grabado”⁶².

François Mathey también afirma que la actividad cerámica no es diferente de las esculturas, litografías, linóleos...⁶³, e igualmente Antonina Vallentin opina que no hay en Picasso “otra jerarquía en el arte que la del trabajo bien hecho, en no importa qué materia”⁶⁴, refiriéndose a la cerámica de manera específica.

⁵⁸ McCULLY, M.: “Transformations in Picasso’s Ceramics”, en *Picasso. Original Ceramics*. London, Nicola Jacobs Gallery, 6 June-11 August 1984, s/p.

⁵⁹ “An artist who could entertain with amazing tricks rather than provoke thought or inspire ideas”, citado por COOPER, E.: “Picasso the Potter”, *Ceramic Review*, nº 146, march-april 1994, pág. 22.

⁶⁰ Cit. MIRALLES, F.: *Llorens Artigas. Catálogo de obra*. Barcelona, Polígrafa, 1992, pág. 26 (en nota).

⁶¹ GAYA NUÑO, J. A.: *Picasso*, Barcelona, Omega, 1957, pág. 39

⁶² “So begann Picassos Keramik (...). Nichts, was er schafft, ist ihm nebensächlich. Er stürzte sich in die Keramik mit der gleichen Leidenschaft wie in die Malerie, die Bildhauerei und in die Graphik”. KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.* pág. 7.

⁶³ MATHEY, F.: “Mais ceci est une autre histoire...”, en AA.VV.: “Terra sculptura, Terra Pictura. Keramiek van de ‘Klassieke modernen’”, en *Braque, Chagall, Cocteau, Dufy, Miró, Picasso*. Hertogenbosch, Museum Het Kruidhuis, 19 januari- 12 april 1992, pág. 25.

⁶⁴ VALLENTIN, A.: *Pablo Picasso*, Paris, Club des Éditeurs, 1957, pág. 383.

Otra opinión favorable es la de Pierre Daix:

“La cerámica nunca ha sido un arte menor para Picasso. Toda su obra anterior a 1947 prueba que las cerámicas prehelenísticas o griegas, así como las cerámicas de las civilizaciones americanas, son para él temas importantes de meditación y de estudio (...) es imposible creer que la actividad de Picasso como ceramista sólo fuera un juego o una distracción. Sin duda, es un descanso y un sedante físico para él este trabajo diferente, pero basta pensar en los problemas que no han dejado de acuciarle, de la representación del volumen en un lienzo, de sus luchas con el pleno relieve en la escultura, el claroscuro, la perspectiva, las proyecciones coloreadas, luego los papeles pegados, los collages; en lo que representa la escultura en la evolución de su arte, para comprender que la cerámica, fusión íntima entre la creación en tres dimensiones y el lenguaje de los colores, asume el valor de una síntesis de búsquedas independientes hasta aquel momento”⁶⁵.

En el catálogo de la exposición *Keramische Unikate Picasso zum 100*, Roland Doschka explica que el conjunto de las obras expuestas ponen de manifiesto la importancia que la cerámica tiene en el conjunto de la obra de Picasso y de su valor como creación⁶⁶. Frank Elgar en términos similares ha escrito que “si sus cerámicas tienen una gran importancia, es sobre todo en relación a sí mismo, por el lugar que ocupan en su obra”⁶⁷.

Por supuesto la opinión de Suzanne y Georges Ramié no podía menos que ser positiva:

“Esta labor, para Picasso, no fue solamente una divertida actividad, pues el trabajo, para él, es una necesidad fisiológica, una fuerza refleja como la respiración o los latidos del corazón. Se ha entregado con toda fogosidad, con la totalidad de sí mismo, el ánimo y el frescor de la juventud que desborda su carácter sobre su obra”⁶⁸.

David Sweetman habla de los muchos medios que utilizó Picasso en esta época y califica la cerámica como el más interesante de ellos, y opina que “Picasso transformó esta artesanía en arte”⁶⁹. Por su parte, Warncke y Walther, refiriéndose a su encuentro con la cerámica escriben, en total contradicción con la opinión citada de Mary Mathews Gedo: “otro indicio de su propia valoración es la confrontación de

⁶⁵ DAIX, P.(1964): *op. cit.* págs. 198-200.

⁶⁶ DOSCHKA, R.: *op. cit.* s/p.

⁶⁷ ELGAR, F.: *Picasso*, Paris, Fernand Hazan, 1955, págs. 238-240.

⁶⁸ RAMIÉ, S. y RAMIÉ, G.: *Cerámiques de Picasso*, Paris, Skira, 1948, pág. 9.

⁶⁹ “Picasso transformed this craftsmanship into an art”. SWEETMAN, D.: *Picasso*, London, Wayland Publishers, 1973, pág. 83.

Picasso con nuevas técnicas y géneros artísticos, al presentarse como demiurgo, es decir, como creador de sus propios mundos”⁷⁰.

Roberto Otero llega a la exégesis desmesurada cuando dice:

“La cerámica sola, independientemente del resto de su obra, es decir, olvidando por un momento su pintura, su escultura, sus dibujos y sus grabados, se nos antoja no ya el resultado del trabajo de un solo hombre, sino el de una civilización. El día de mañana –pensamos deslumbrados- alguien podrá descubrir la civilización Picasso, como si se tratara de la civilización maya o de la civilización azteca. Y por ello bastaría sólo con encontrar su cerámica”⁷¹.

He reservado para el último lugar a Robert Rosenblum, por la autoridad que representa su opinión y lo pertinente que resulta:

“Ningún grupo ha sido puesto en un limbo crítico más condescendiente que las cerámicas ejecutadas en Vallauris en los años cincuenta. Las poco llamativas ollas, platos, tazas, figurines, han sido relegados por las mentes sabias de los pensadores a una categoría cerca del kitsch comercial de una tienda de regalos de la Costa Azul. Nosotros sabemos que todo, aún, en la obra de Picasso, permanece sujeto al cambio; y así como las pinturas tardías están siendo ahora adoptadas por la generación más joven de artistas y espectadores (si no siempre por sus mayores), las cerámicas parecen listas para miradas más serias y comprensivas. Es en parte por la ruptura creciente de las categorías de Arte Mayor y Arte Menor en las jerarquías del arte del pasado decenio (...) [que se crea] una buena disposición para explorar las obras de Picasso fuera de la aco-tación convencional de que su contribución principal a la historia del arte es la etapa pre-Guernica. La cerámica, de hecho, lejos del desprecio existente como piezas sin esfuerzo, frecuentemente muestran una asombrosa complejidad de forma e imagen que da a conocer el ejercicio maestro del tipo de poder familiar de la trepidante creación de tantos dibujos, ensamblajes y construcciones cubistas aparentemente menores”⁷².

⁷⁰ WARNCKE, C. P. y WALTHER, I. F.: *Picasso, Pablo Picasso 1881-1973*, Colonia, Picasso, Taschen, 1997, pág. 499.

⁷¹ OTERO, R.: *op. cit.* pág. 67.

⁷² “No group has been put into a more condescending critical limbo than the ceramics executed at Vallauris in the 1950’s, unimposing pots, plates, cups, figurines that have been relegated by high-minded thinkers to a category close to commercial kitsch in a Côte d’Azur gift shop. Yet everything in Picasso’s work, we know, remains subject to change; and just as the late paintings are now being enthusiastically espoused by the youngest generation of artists and spectators (if not always by their elders), so, too, do the ceramic seem ready for more serious and sympathetic looking. It is partly a question here of the growing breakdown of high-art and low-art categories in the art hierarchies of the last decade (...); and it is partly a new willingness to explore Picasso’s *curve* outside the conventional landmarks of his pre- Guernica contributions to main-line art

Parece, pues, que en los últimos años la crítica más prestigiosa ha comenzado a considerar la cerámica de Picasso como una parte importante del conjunto de su obra. Yo, personalmente, me sumo a esta posición, pues entiendo que si la cerámica aislada del resto de su trabajo no puede ser bien comprendida, tampoco el conjunto de su obra puede ser analizada sin valorar en su justa medida las creaciones en el medio cerámico.

EL PROBLEMA DEL MÉTODO.

Existe un problema adicional a los prejuicios que ha motivado el desinterés o la falta de apreciación de esta parte de la obra del artista y es la ausencia de un método de análisis adecuado. Efectivamente, en la actualidad, la discusión sobre la cerámica picassiana no está sino al principio de su evaluación científica.

Harald Theil lo ha definido del siguiente modo: Hasta ahora la cerámica de Picasso ha sido analizada según teorías, métodos, categorizaciones y conceptos críticos tomados de la Historia del arte o de las Artes aplicadas, a las que Picasso lanzaba mediante su actividad artística un desafío. No resulta válido por lo tanto intentar evaluar su actividad en la cerámica con métodos establecidos con anterioridad a su producción, sino que sería necesario formular una base teórica adecuada para disponer de los instrumentos de análisis pertinentes para esta obra de múltiples facetas tan difícilmente clasificable. “La complejidad teórica y metodológica necesaria para un análisis de esta amplitud explica probablemente por qué la cerámica de Picasso ha sido siempre la oveja negra de la investigación sobre el artista”⁷³.

Hasta ahora las formas de abordar el tema de la cerámica picassiana, han sido fundamentalmente tres:

Para la crítica de arte tradicional, la cerámica de Picasso era evaluada como una incursión del artista en el dominio de las artes aplicadas, del mismo modo que los trabajos realizados para vestuarios y decorados de teatro, platería, joyas o carteles. Uno de los principales exponentes es la exposición *Picasso. Peintre d'objets-Objets de peintre*, Céret-Roubaix, 2004. Este tipo de planteamiento nos lleva irremediabilmente a una valoración pobre ya de partida pues se basa fundamentalmente en la idea del arte aplicado, es decir, en considerar la cerámica de Picasso como una manera de dotar de cierta cualidad estética a los objetos utilitarios.

Otra posición es la que considera que el artista utiliza la cerámica como una técnica y un material con la que entra en ‘diálogo’, utilizando sus recursos como una exten-

history. The ceramics, in fact, far from being slight and effortless pieces, often display a staggering complexity of shape and image that reveals the master exercising the kind of power familiar in the rapid-fire creation of so many ostensibly minor Cubist drawing, pasting's, and constructions”. ROSENBLUM, R.: “Notes on Picasso's Sculpture”, en AA.VV.: *The Sculpture of Picasso*, New York, The Pace Gallery, september 16-23 october 1982, págs. 10-11.

⁷³ Extraído del prólogo de Harald Theil para mi libro. Vid. HARO GONZÁLEZ, S.: *Pintura y creación en la cerámica de Picasso*. Málaga, Fundación Picasso, 2007, pág. 22.



3. *Picasso trabajando en el taller Madoura. FOTO QUINN.*

sión de su pintura y su escultura. Algunas exposiciones internacionales han utilizado este criterio: *Picasso. El diálogo con la cerámica*, Valencia-Tacoma-Künzelsau, 1998-1999, o *Picasso. Painter and sculptor in clay*, Londres-Nueva York 1998-1999, Río de Janeiro 1999-2000, Ferrara 2000. Estas dos visiones sobre su actividad cerámica no tienen en cuenta la especificidad de este medio de expresión, lo que les impide constatar que Picasso había elegido este medio justamente porque le ofrecía posibilidades que otras disciplinas artísticas no le permitían.

El último enfoque es el adoptado por los ceramistas que han intentado demostrar que Picasso era uno de ellos, ante la ausencia de una crítica sólida al respecto, de la misma manera que muchas antologías de cerámica contemporánea reclaman como propio del género el famoso urinario de Duchamp por el mero hecho de ser una pieza industrial de porcelana. En este sentido han insistido en la autonomía de la cerámica picassiana con respecto a otras disciplinas artísticas, aislándola de este modo del resto de su obra. Este es el caso de las exposiciones *Picasso et la céramique*, Québec-Toronto-Antibes, 2004-2005, y *Picasso, céramiste à Vallauris. Pièces uniques*, Vallauris, 2004.

Es necesario hacer notar que la mayoría de investigaciones y exposiciones importantes se han llevado a cabo recientemente pues es sólo en los últimos tiempos que la posición de la cerámica picassiana se ha consolidado en el panorama de la crítica artística.

Existe una última posición crítica ante la cerámica de Picasso, que hemos

desarrollado el alemán Harald Theil y yo mismo, que consiste en utilizar como método de análisis la reintegración de la cerámica picassiana en el contexto global de su obra. Efectivamente existen profundas imbricaciones entre sus obras en diferentes medios a varios niveles: formal, técnico, temático, conceptual e incluso a nivel de método creativo. Esta fórmula de análisis no impide considerar otros valores transversales como es su consideración como obra propiamente cerámica, rompiendo a la vez con la concepción de arte menor o de pasatiempo pasajero con que tradicionalmente ha sido valorada. Pretendemos, pues, tratar la cerámica desde la perspectiva del propio Picasso, para quien no estaba considerada como un arte menor, sino con un valor igual que la escultura y la pintura, y al mismo tiempo intentar conciliar los modelos anteriores integrándolos en el nuevo, evitando de este modo toda aproximación parcial.

EL CARÁCTER DE LA CERÁMICA PICASIANA.

Cuando Picasso se enfrenta al medio cerámico no lo hace como un artesano ni la utiliza para obtener las calidades propias de un técnico, sino que en este procedimiento encuentra un nuevo instrumento de expresión artística. La fascinación de Picasso residía en la transformación de una materia nueva; Léon Mousignac escribió en 1948: "Tierra y fuego se convierten bajo las manos de Picasso para nosotros en representación viva de la materia y del espíritu, de su lucha y su victoria"⁷⁴.

La calidad de los materiales de los que disponía –que no parece que fuese la más idónea- le interesa menos que permanecer en contacto con la tradición campesina más básica. En el momento en que Picasso adopta este medio como parte de su expresión artística, la cerámica se encuentra bajo la influencia por un lado del esteticismo extremo-oriental y por otra parte de la estética industrial que apuntaba a una producción en serie; ambas tendencias pretendían una suerte de apariencia en la que no se evidenciase la mano del alfarero, incluso para las piezas de alfarería tradicional. En cambio, con Picasso:

"La ejecución, hasta ahora escondida, deviene parte apasionante del lenguaje plástico. Era abandonar un mito o, en esta época, una búsqueda de perfección técnica, un uranio jamás alcanzado, para proponer otra evidencia: la presencia 'mágica' de la tierra"⁷⁵.

⁷⁴ MOUSSINAC, L. : *Les Lettres françaises*, 2 de diciembre de 1948; *cit.* por DOSCHKA, R.: *op. cit.* s/p.

⁷⁵ LAJOIX, A.: *op. cit.* pág. 28. Giuseppe Liverani también se ha expresado en la misma línea: «La obra picassiana revela cuanto vital sea el aspecto figurativo, la pictorialidad, la fuerza colorística de la cerámica parida en el filón de las solares tierras mediterráneas de las cuales usaba ya la gran manifestación del Renacimiento italiano. Esta tradición, mortificada en los últimos decenios por nobles preciosismos nórdicos vueltos a prototipos de oriente o en clave de forma-materia, recibe del volcánico espíritu de Picasso un impulso así vigoroso que hace presagiar, con casi plena certeza, una gloriosa retoma". LIVERANI, G.: (sin título), en AA.VV.: *Picasso. 42 ceramiche originali di Pablo Picasso*, Faenza, Museo Internazionale delle ceramiche, 1 agosto-15 ottobre 1960, pág. 5.

Palau i Fabre se ha pronunciado en el mismo sentido pues asegura que la cerámica picassiana no tiene nada en común con la de Sèvres o la de Sajonia, sino que entronca de lleno con la tradición mediterránea⁷⁶.

Aun teniendo el sello propio de las creaciones de Picasso, sus trabajos en cerámica conservan el hálito de la cerámica popular. Sánchez Marín alude a este sentido popular que reside en la impronta anónima de una labor milenaria que no lega tanto su expresión individual como su rasgo colectivo; “hay que sacar la conclusión entonces de que las formas cerámicas picasianas son un resumen de la labor de los alfareros innominados del mundo”⁷⁷. Georges Salles ha escrito, en la misma línea: “Picasso ha sabido, mejor que un alfarero profesional, reencontrar el reino inventivo de los artesanos de todas las épocas (...). Cada una de sus obras es tanto más grande cuanto se muestra más fiel a su humilde condición”⁷⁸.

Pero el espíritu que mueve a Picasso no es el del diseñador, la funcionalidad no era en modo alguno el objetivo de su trabajo. Aunque André Malraux cita como Picasso le decía: “He olvidado enseñarle mis platos. He hecho platos, ¿Se lo han dicho? Están muy bien. (Con voz grave:) Se puede comer en ellos”⁷⁹, lo cierto es que en realidad sus obras devienen prácticamente inservibles para usos culinarios, pues las formas y los materiales no están adaptados a esta función sino a otra de índole estética; Roland Penrose lo ha afirmado:

“El utilitario aspecto de las cerámicas ha sido sobrepasado por el placer de la obra de arte que combina elementos de la escultura policromada, la pintura y el collage. En la exuberante variedad de sus obras más recientes, concede poca posibilidad para el uso práctico y doméstico”⁸⁰.

Uno de los debates que se produce en el seno de la crítica picassiana reside en la asignación o no de un carácter verdaderamente cerámico a estos trabajos en tierra, o si por el contrario se hallan más próximos a concepciones de orden escultórico o pictórico.

¿ERA PICASSO UN VERDADERO CERAMISTA?

Natacha Seseña hace la siguiente diferenciación: “Picasso en la cumbre de su fama, se hace ceramista, que no alfarero”⁸¹, aplicando una distinción entre térmi-

⁷⁶ PALAU i FABRE, J.: *La extraordinaria vida de Picasso*, Barcelona, Ayma, 1972, pág. 84.

⁷⁷ SÁNCHEZ MARÍN, V.: “Picasso o el acento popular de la cerámica”, en *Goya. Revista de arte*, Madrid, nº 76, 1967, pág. 280.

⁷⁸ SALLES, G. : “Préface”, en BATIGNE, R.: *Une visite à Vallauris. Guide illustré*, Vallauris, Éditions du Musée de Vallauris, 1950, s/p.

⁷⁹ MALRAUX, A. (1974): *Picasso's Mask*, New York, Da Capo Press, 1994, pág. 135.

⁸⁰ PENROSE, R. (1958): *Picasso*, Madrid, Ediciones Cid, 1966, pág. 378.

⁸¹ SESEÑA, N.: “La cerámica de Picasso”, en AA.VV.: *Picasso 1881-1981* (“ Col. Ensayistas”), Madrid, Taurus, 1981, pág. 111.

nos que no hacen otros autores. Maria Dolors Giral advierte que el término ceramista puede implicar ciertos conocimientos técnicos que Picasso no poseía. En realidad dominó sólo la parte del trabajo que le interesaba, dejando a los especialistas los aspectos más técnicos del quehacer cerámico, pero concluye diciendo que esta “parte del oficio que no dominaba, no impide que, de Picasso pueda decirse que fue también ceramista”⁸². Moutard-Uldry, en cambio, sostiene en 1949 que Picasso no quiso hacer obra propiamente cerámica sino que buscaba soluciones nuevas a problemas planteados desde la pintura y la escultura: “La obra pintada sería desde entonces inalterable, la tierra le aportaba un soporte nuevo y el problema de las tres dimensiones, que no cesaba de obsesionarle, resuelto”⁸³.

El principal defensor de la “ceramicidad” del trabajo en tierra de Picasso es el ceramista canadiense Léopold Foulem. Para ello establece una serie de criterios de análisis:

- La superficie iconográfica (imagen, estilo...).
- La corporeidad singular y la especificidad de los materiales.
- Las cualidades conceptuales (volumen / imagen).
- Los soportes⁸⁴.

Para Foulem pocos han sido los artistas que se han aproximado a la cerámica adoptando “sus propias leyes, fronteras, gramática, rasgos estilísticos y conceptos específicos”. Entre los que sí lo han hecho destaca a Gauguin que comprendió las potencialidades estéticas de la manipulación de la arcilla que iban mucho más allá de la escultura cerámica, y a Picasso que además de incorporar numerosos prototipos cerámicos “usó la arcilla, los vidriados y los engobes tal y como habían hecho los ceramistas a través de todas las épocas”. Para el otro grupo de artistas, que han entendido la cerámica únicamente como una superficie a decorar, propone un término alternativo con el que considerar sus obras (haciendo una analogía del término ‘obra en papel’): “obra en arcilla”⁸⁵.

La especificidad de la superficie es una de las claves para analizar el carácter de un trabajo en este medio. Mientras la superficie de un lienzo o un papel no poseen ninguna especificidad –son sólo campos planos para ser llenados por las formas-, en la cerámica es el parámetro exterior que define el volumen del objeto, su existencia es independiente de su finalidad y la decoración es un producto colateral más que un producto final, es necesario por lo tanto entender la cerámica sin perder de vista el contexto específico del material. El volumen pasa a ser un elemento constituyente de primer orden que Picasso emplea con todas sus implicaciones arquitectónicas haciendo uso de él tanto para la narración como para la descripción⁸⁶.

⁸² GIRAL QUINTANA, M. D.: *op. cit.* pág. 13.

⁸³ MOUTARD-ULDRY, R.: *op. cit.* pág. 45.

⁸⁴ FOULEM, L.: “Picasso’s Ceramics: Sources and Resources”, *N.C.E.C.A. Journal*, vol. 19, 1998, págs. 99-101.

⁸⁵ FOULEM, L.: “Artists and Ceramics”, *N.C.E.C.A. Journal*, vol. 8, nº 1, 1987, págs. 21-22.

⁸⁶ FOULEM, L. (1987): *op. cit.* págs. 22-24.

Gian Carlo Bojani se ha pronunciado en el mismo sentido: entiende que Picasso no induce en la cerámica lenguajes de otras artes sino que por el contrario explota las posibilidades lingüísticas que le son propias al medio y que señalan su autonomía; y si se produjeron transgresiones estas deben ser entendidas como liberación de nuevas posibilidades⁸⁷. Dominique Forest entiende también que Picasso aprehendió este arte como un terreno de experimentación y no como una imitación de su pintura⁸⁸, y el ceramista de los futuristas italianos, Tullio Mazzotti, señala las piezas de Picasso presentes en una de las exposiciones de artesanos de Vallauris como las más puramente 'cerámicas' de entre todas⁸⁹.

En cambio existen otras visiones que consideran que Picasso no fue un verdadero ceramista; Lola Donaire entiende que si bien fue un innovador formal e iconográfico, Picasso no fue un verdadero ceramista⁹⁰. Incluso parece ser que el propio Picasso era de esta opinión, pues su hijo Claude ha escrito: "mi padre nunca se consideró a sí mismo un ceramista"⁹¹. Una gran parte de la crítica entiende la obra cerámica de Picasso como una extensión de su pintura. Por ejemplo Fernández Chiti ha escrito que "Picasso fue un pintor aún cuando hacía cerámica"⁹²; François Mathey que "en realidad no ha sido nunca cuestión de vasija o de plato sino de pintura"⁹³; Hélène Parmelin asegura que "su cerámica no es otra cosa que una pintura desenfundada"⁹⁴; André Verdet escribe que "a través del trabajo de ceramista encontramos inmediatamente el espíritu del pintor"⁹⁵; incluso Suzanne y Georges Ramié han hablado del carácter fundamentalmente pictórico de sus trabajos⁹⁶.

El mismo Picasso le dijo a Pierre Daix, cuando éste aludía al posible carácter escultórico de las piezas: "Esto es pintura, pero funciona como el grabado. La cocción es la tirada"⁹⁷.

Natacha Seseña ha señalado al respecto un buen número de argumentaciones

⁸⁷ BOJANI, G. C.: "Picasso Ceramista", en *Omaggio a Picasso. Dall'Artista al Museo*, Faenza, Comune di Faenza, 23 settembre-22 ottobre 1989, págs. 27-28.

⁸⁸ FOREST, D.: "La céramique", en AA.VV.: *1918-1958. La Côte d'Azur et la Modernité*, s.l., Réunion des Musées Nationaux, 1997, pág. 136.

⁸⁹ MAZZOTTI, T.: "Le ceramiche dei maestri francesi nella Valle d'Oro del Alpi marittime", *La ceramica*, anno VII, n° 10, ottobre 1952, s/p.

⁹⁰ DONAIRE ABANCO, L.: "La cerámica de Picasso", *Cerámica, revista trimestral del arte y ciencia de la cerámica*, n° 33, 1988, pág. 35.

⁹¹ PICASSO C.: *op. cit.*, pág. 12. Sin embargo, en 1948, un año después de instalarse en Madoura, Picasso declaraba para la revista *Traits*: "Es hoy mi aniversario. Un año en el oficio. Tengo derecho ahora al diploma de obrero alfarero. Por otra parte, a este diploma (...) yo tenía derecho al cabo de seis meses a causa de mi disposición", *cit.* por FOULEM, L.: y BOURASSA, P.: "Sources et ressources de la céramique", en AA.VV.: *Picasso et la céramique (op. cit.)*, pág. 188.

⁹² FERNÁNDEZ CHITI, J.: "La cerámica de Picasso", en *La revista del ceramista*, Buenos Aires, año III, n° 7, Septiembre 1982, pág. 10.

⁹³ MATHEY, F.: "La céramique des peintres", en *Métiers d'Art*, n° 16-17, octobre 1981, pág. 107.

⁹⁴ PARMELIN, H.: *op. cit.* pág. 23.

⁹⁵ VERDET, A. (1951) : *op. cit.* s/p.

⁹⁶ RAMIÉ, S. y G.: *op. cit.* pág. 18.

⁹⁷ DAIX, P.: "Les Rencontres de Picasso avec la céramique", en AA.VV. *Picasso. Céramiques*, Basel, Galerie Beyeler, mars-mai 1990, s/p

que apartan la obra de Picasso en tierra de lo cerámico para acercarla a lo pictórico, basándose en la más ortodoxa de las concepciones de lo que debe ser un ceramista:

“Hablando con todo rigor, Picasso no fue un verdadero ceramista, sino un extraordinario decorador de cerámica. No fue ceramista porque no seleccionaba tierras, ni mezclaba óxidos, ni vigilaba ese momento sagrado que es la cocción de las piezas, funciones todas intrínsecas al ceramista ‘puro’ que dan como resultado nitidez de línea y perfil, texturas y colores fundidos y no sobrepuestos y, en resumen, un hallazgo creativo, pero con un subyacente proceso técnico difícil y complicado. (...) Picasso fue, pues, un pintor con todos los adjetivos que merece que cambió de soporte”⁹⁸.

No faltan los comentarios de autores que ven en estas piezas cerámicas una fusión de escultura y pintura, especialmente cuando se trata de valorar las piezas cuyo volumen también fue concebido por Picasso⁹⁹. Sabartés ha escrito al respecto: “La cerámica, tal y como Picasso la concibe y la realiza, es escultura y pintura al mismo tiempo: es decir, el medio de expresión más absoluto puesto en una materia tan frágil como una ilusión”¹⁰⁰. Roland Penrose ha suscrito esta concepción y suma, a la combinación de pintura y escultura, el collage¹⁰¹. Por otro lado es indudable el planteamiento netamente escultórico de algunas de las piezas; Werner Spies ve una demostración de ello en el hecho de que algunas de las obras modeladas en arcilla fueron posteriormente vaciadas en bronce¹⁰².

Existe una última manera de entender la concepción de las cerámicas de Picasso, que se basa en considerarlas como objetos artísticos. Las manifestaciones artísticas objetuales implican superar las barreras entre pintura y escultura para fomentar una identificación entre la realidad y la representación mediante la valoración de la autonomía de los materiales. Para Mario de Micheli durante el cubismo ya se produjo un acercamiento al arte objetual, pues con frecuencia eran introducidos en los cuadros ‘pedazos de realidad’ mediante la inclusión de un objeto verdadero o por su imitación en *trompe-l’œil*; de esta manera se establecía una confrontación entre la consistencia objetiva del cuadro y la inmediatez del objeto, que venía a demostrar que la pintura era en sí misma un objeto tan verdadero como el objeto mismo¹⁰³.

Alain Jouffroy en 1957 adopta esta postura para entender la cerámica picasiana frente a la crítica que no se terminaba de decidir sobre si debía ser considera-

⁹⁸ SESEÑA, N.: *op. cit.*, pág. 112.

⁹⁹ *Id. p. e.* FOREST, D.(1995): *op. cit.* pág. 18.

¹⁰⁰ SABARTÉS, J.: “La Exposición de Picasso en Tokio”, en AA.VV.: *Pablo Picasso*, Tokio, Le Journal Yomiuri, 1951, pág. 3.

¹⁰¹ PENROSE, R.: *op. cit.* pág. 378.

¹⁰² SPIES, W. y PIOT, C. (1983): *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pág. 212.

¹⁰³ MICHELI, M. (1966): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 215.



4. Picasso ordenando cerámicas. en Fournas. FOTO QUINN.

da como un verdadero arte o simplemente como un arte decorativo. Jouffroy, en un *tour de force*, asigna a las cerámicas de Picasso el mismo carácter de 'objetos antiartísticos' que poseían los objetos creados por los dadaístas y los surrealistas, independientemente de que todos ellos terminaran por entrar en el mercado de los amantes del arte contra el que en principio pretendían acometer¹⁰⁴.

Desde mi punto de vista no se puede establecer una concepción única de la cerámica picassiana pues Picasso aborda de distinta manera los diversos trabajos que realiza con la tierra: algunas de las piezas presentan claras preocupaciones de orden escultórico -que con frecuencia recogen también grafismos-; otros trabajos, en el extremo opuesto, consisten en desarrollos pictóricos puros sobre superficies planas y no es posible concebirlos más allá de esa función; resulta muy acertado el carácter de objetos artísticos, pero si bien podría ser asignado a la mayoría de las piezas, tampoco exhaustivamente a todas. Por este motivo hemos de aceptar como válidas las diferentes concepciones que aportan los distintos autores, pero matizando que no todos los trabajos responden a cada una de ellas sino que sus naturalezas particulares obedecen también a concepciones particulares.

¹⁰⁴ JOUFFROY, A.: "Céramiques et petites sculptures de peintres", en *Graphis*, nº 71, mai-juin 1957:236-239.

En cuanto a la apreciación de la proximidad del trabajo de Picasso a la cerámica popular me parece hasta cierto punto oportuna pues, tanto por la similitud de los materiales como de los procesos técnicos, se establece un vínculo que se completa a nivel formal mediante una conexión mnemónica que evoca el trabajo de tantos artesanos anónimos populares que Picasso no pudo o no quiso evitar. Pero difiere claramente en la finalidad última, pues mientras en la cerámica popular la funcionalidad constituye el principal objetivo, en la de Picasso este pragmatismo queda subordinado a una preocupación de orden estético.

En este sentido sí parece adecuado establecer que estas obras en tierra sean cerámicas en un sentido estricto pues Picasso en efecto hace uso de las cualidades inherentes del medio cerámico y de las tradiciones específicas, con independencia de que el artista pueda ser considerado un "verdadero" ceramista pues al fin y al cabo no era el proceso artesano su preocupación principal sino la aplicación de los nuevos recursos que le aportaba este material para sus creaciones artísticas.

Contextualización y promoción artística dentro del marco de la nueva pintura figurativa malagueña de los 80

Juan Carlos Martínez Manzano

Investigador vinculado a la Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo trata de presentar el marco artístico de la Málaga que va desde finales de la década de los 70 a principios de los 90; partiendo de las propuestas surgidas de la generación de pintores malagueños de los 50, hasta los artistas malagueños de la nueva figuración, que colman toda la década de los 80. Mención especial a los gestores artísticos y a los espacios expositivos que acogieron las manifestaciones artísticas más importantes llevadas a cabo en este periodo, destacando las dos etapas de promotores que convergen en esta década de los 80, así como los artistas pertenecientes a la figuración malagueña.

PALABRAS CLAVE: Pintura s. XX/ Círculos artísticos/ Mecenazgo/ Málaga.

Context and Artistic Promotion into New Figurative Painting of 80 's in Málaga.

ABSTRACT

This article is about of the description the artistic framework of Malaga beginning in the late 1970s to the early 90. To beginning with the prospered from the input of the artists of the 1950 Malaga's painters generation, until the artist included in the new figuración of Málaga: those artists fill the whole 80s. Special mention to the artistic managers, and to the showrooms is also made due to they embraced the most important artistic exhibitions achieved in this period. It is also underlined the two promoters stages included the eighties, and the artists belonging to figuración of Málaga.

KEY WORDS: Painting XX th/ Artistic framework/ Sponsorship/ Málaga.

El nuevo orden cultural que se presagiaba con la transición y la labor proveniente de instituciones de reciente creación, como la joven universidad o el Ateneo, así como de otros estamentos con un dilatado arraigo en la ciudad como la "Sociedad Económica de Amigos del País", el Colegio de Arquitectos o el Museo de Bellas Artes no evitan que siga existiendo un panorama invertebrado dentro de la pintura malagueña de principios de los 80, sin una valoración acertada de los movimientos que estaban dominando el panorama nacional. La tónica era la existencia de un gusto aburguesado, más bien decimonónico, que convivía con una generación de artistas que habían introducido algunos elementos propios de las vanguardias históricas

* MARTÍNEZ MANZANO, Juan Carlos: "Contextualización y promoción artística dentro del marco de la nueva pintura figurativa malagueña de los 80", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 325-347.

hacia varias décadas. La escasa perspectiva artística directamente proporcional a una falta de formación efectiva, el escaso número de publicaciones especializadas que llegaban a manos de los artistas; así como el exiguo contacto con otros centros artísticos de mayor potencial, fueron las principales causas por las que no existió un desarrollo acorde a la infraestructura que se iba creando.

A pesar de ello, en las galerías de arte que surgen en Málaga a finales de los 60 y principios de los 70 - Picasso, Mandrágora, Malacke, Díaz- Larios, Libra, Arte Contemporáneo, Lacayí y Miramar- se percibe un cierto compromiso con la nueva corriente figurativa que en este mismo instante empieza a ser un referente en galerías de la talla de Amadís, Vandrés y Buades.

La Mandrágora será punto de referencia de la llamada "Nueva Figuración" a comienzos de los 70 en Málaga, cuando Juana de Aizpuru abre su galería en 1971 y otras como Eburne aún se encuentran inmersas en su etapa manchega. La Mandrágora comienza con dos exposiciones de artistas inmersos en esa nueva figuración, poco tiempo después de que expusieran en la galería Amadís¹. Guillermo Pérez Villalta y Carlos Franco, exponen en la Mandrágora en 1972 y 1973 respectivamente. A pesar de ello, esta galería tuvo una corta trayectoria, contando con una limitada nómina de artistas hasta mediado de los 70, destacando Martínez Labrador, García Gesto, Juan Juárez, Antonio Jiménez, Begoña Garma Irarte, Carmen Moya y Mitsuo Miura, abriendo los 70 a una anquilosada política expositiva mantenida desde los estamentos oficiales y con artistas que empezaban a estar desfasados (es el caso de Eugenio Chicano, Gabriel Alberca, Francisco Hernández, Bornoy, Dámaso Ruano, Juan Béjar, Vargas Machuca ó Díaz Oliva). La que fue primera oleada de la vanguardia malagueña de los 50 y los 60 se va turnando por galerías como Lacayí, Libra, Malacke o Arte Contemporáneo durante la década de los 70 y casi a principios de los 80, década en que algunas de estas galerías se van diluyendo hasta desaparecer o en el mejor de los casos reaparecen con renovadas intenciones, como es el caso de Malacke. Otras se reconvierten adoptando una línea convencional, obviando su apuesta inicial.

Nuevas galerías inician los 80; Arte y Belleza, Blanco y Negro, Goya, Liberty, Miramar arte, Díaz-Larios, Liceo, Miguel Ángel ó Bedito, apuestan por unos gustos tradicionales, lo que debe ser interpretado como un "desinflamamiento" de la dinámica de los 70. Se suceden las exposiciones colectivas marcadas por el afán de acumular obras de diferentes tendencias sin intención de articular un discurso artístico definido, lo que terminó convirtiéndose en una constante. Esto da a entender en primer lugar un escaso compromiso de los artistas con su propia obra, buscando en estas galerías complacer los gustos de un público esporádico e indeterminado. En segundo lugar, la inexistencia de coleccionistas que motiven y despierten el interés de un mercado obsoleto y desdibujado. Este panorama desolador y repetitivo llega a

¹ BOZAL V.: *Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Ed. Summa Artis, T. XXVII, pág. 578, cfr. MARCHÁN S.: "El color de los 70" en *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Ed. Visor, 1998, págs.- 81-91.

enquistarse de tal manera que se prescinde por completo de los escasos espacios expositivos supuestamente dirigidos a los nuevos valores y tendencias alternativas, dominados por los que se empiezan a denominar "pintores oficiales", con relativas excepciones de algunos espacios que van surgiendo durante la década.

En cierto modo el testigo de La Mandrágora lo tomarán en los 80 dos galeristas; Manuela Vilches y Esperanza Harras. Las únicas promotoras artísticas de la primera mitad de la década que provienen directamente del mundo del arte, con un amplio bagaje, a pesar de su juventud, y con ideas renovadoras pero sin el suficiente carácter como para decantarse por una línea expositiva determinada.

DE LOS ESPACIOS CONTENEDORES A LOS PRIMEROS DISCURSOS ARTÍSTICOS (1980-1984).

La trayectoria de Manuela Vilches desde sus comienzos parecía que podía estar a la altura de una generación de galeristas que desde principio de los 70 se iba consolidando en los focos artísticos más relevantes. Esta generación estaba formada por Juana de Aizpuru, Fefa Seiquer, Juana Mordó y Magda Belloti, como núcleo más destacado en el panorama nacional. Manuela Vilches no tuvo la consistencia necesaria ni mantuvo su apuesta de mostrar las últimas tendencias ni a los artistas con más proyección dentro del panorama local².

En su primera exposición, optó por una colectiva de pintores malagueños de diferentes generaciones con la que tuvo una gran acogida de público, aunque no dejó de ser un escaparate más de los acostumbrados a exhibir en la Málaga cultural de principio de los 80. Intervinieron Dámaso Ruano, Manuel Barbadillo, Francisco Peinado, Chicano, Rafael Carmona, Cristóbal Toral, José María Córdoba, Mari Pepa Estrada, Diego Santos, Labrador, Juan Béjar y Francisco Hernández, así como obra gráfica de Picasso y de Bores. Una exposición representativa posiblemente de los pintores y escultores más destacado del panorama de los últimos 30 años, escogidos al azar sin criterios de estilos o de tendencias

La exposición llevada a cabo en febrero de 1981 fue prácticamente la misma que la realizada en la galería de Juana Aizpuru en 1972, con la presencia de Gerardo Delgado, Joaquín Meana, Paco Molina, Juan Ramón Sierra, Juan Juárez, Ignacio Tovar y Fernando Zóbel. La predilección por los artistas sevillanos fue una constante en las exposiciones de Manuela Vilches, inaugurando en marzo de 1981 una nueva colectiva de artistas sevillano, aunque en esta ocasión no eran tan conocidos como los anteriores. La formaron Baillo, Paloma Benítez, Fernando de Cárdenas y Manolo Castaño.

En abril de 1981 se atisba un ligero cambio en sus preferencias y encamina sus gustos hacia algunos pintores afincados en Málaga, pero sin asumir demasiados riesgos, con la muestra del pintor estadounidense, afincado en Macharaviaya, Robert ABEI. A continuación un nuevo pintor sevillano, Rafael Villanueva, que venía avalado

² SEGURA VELASCO M. J.: "La mejor cultura", *Diario Sur*, Málaga, 15-11-1981, pág. 23.

por la consecución de premio de artes plásticas “Ciudad de Ven almádena”. A partir de julio de 1981 dedica varias exposiciones a los pintores malagueños más representativos de las generaciones de los 50 y los 60, con los que trabajará directamente a partir de este momento. Estos artistas son Elena Laverón que expone en julio de 1981 y una colectiva entre Enrique Brickmann y Francisco Peinado en septiembre de 1981, será el punto de partida de una estrecha relación profesional entre Manuela Vilches y Enrique Brickmann que culminará con la presencia en la Feria de ARCO de 1983.

En octubre de 1981 presenta la muestra de la escultora chilena Ana Aura Castro; para continuar en noviembre de 1981 con una colectiva de artistas afincados en la costa occidental con José María Córdoba, Michele Lehman, Claus Hougaard, Michael Parker, Don Parker, Birker, Pedro Escalona, Marcial Gómez, Charo García y Otero. Después de un largo paréntesis que dura más de dos años Manuela Vilches vuelve hacer acto de presencia, con una exposición dedicada a Cesar Manrique en octubre de 1984 y la apertura de una nueva galería Blanco y Negro, para posteriormente abandonar definitivamente Málaga.

Por lo que respecta a la galería Harras, fundada en junio de 1981 y dirigida por Esperanza Harras, tuvo una trayectoria expositiva más comprometida que Vilches, manteniendo en todo momento una línea más cercana a los artistas malagueños del momento, aunque también con cierta inclinación hacia las generaciones de los 50, 60 y 70.

La primera exposición aglutina tendencias y estilos de autores dispares, con una muestra de la obra gráfica y escultórica de Alamán, Barón, Berrocal, Chillida, Chirino, Egibar, Frechlla, Gabino, Harras, Vicente Larrea, Maruna, Carlos Muela, Andrés Ángel, Oteiza, Juan A. Palomo, José Luís Sánchez y Pablo Serrano. La siguiente exposición estuvo dedicada a la polifacética artista holandesa Irene Van Vlymen, donde demostró todo su potencial artístico con óleos, acuarelas, esculturas. En agosto se llevará a cabo una exposición dedicada a los pintores malagueños Enrique Brickmann y Francisco Peinado, dentro de los actos de la “I Fiesta del Sol” patrocinada por la Diputación Provincial de Málaga. Fue una de las colaboraciones conjuntas con Manuela Vilches.

Una de las artistas más promocionada por la Galería Harras fue sin duda Machú Harras, participe en todas las colectivas que realizaba la galería, fue además la artista invitada por la galería en las tres ocasiones que participó en ARCO³. Machú realizó una individual en la galería en octubre de 1981, dando riendas sueltas a una amalgama de estilos y de tendencias que convirtió la exposición en todo un tratado contemporáneo de arte, desde las formas simplificadas de Brancusi, pasando por Henri Moore, Berrocal, Pistoletto etc., con un especial gusto por las obras machihembradas y desmontables. Una obra muy orgánica e íntimamente relacionada con la naturaleza tal y como en el texto del catálogo de la exposición recogía el escultor Antonio Oteiza.

En noviembre de 1981⁴ se realiza la exposición de Aurelio Díaz, “Buly”, una

³ CAMPOY A. M.: “Comercio, cultura y espíritu creador”, *ABC*, Madrid, 27-02-1985 y “ARCO 85” *El País*, Madrid, 22-02-1985.

⁴ BRITO C.: “Bulyrama”, *Diario Sur*, Málaga, 18-11-1981.

de las apuestas de la galería por la joven pintura andaluza que se venía realizando en Málaga. La exposición contó con el atractivo de una extravagante puesta en escena, con una alfombra diseñada en forma de damero blanco y negro, que se prolongaba en dirección a la calle. La alfombra parecía una extensión de la obra expuesta por Aureliano Díaz ya que coincidían los mismos tonos y colores. Este sería uno de los atractivos con los que contaba la galería, su carácter camaleónico, que más tarde adaptaría a sus exposiciones en la sala del COAM Tecla Lumbreira, adaptándose a las necesidades de la obra y a las peticiones de los artistas de transformar paredes, huecos y sombras, en un intento de mimetizar el espacio con la obra.

Para la exposición de la Navidad de 1981 la galería se dividió en cinco zonas diferentes recogiendo la obra de distintos artistas malagueños de los 50 y de los 60. Para la ocasión en la sala denominada A se alojó la obra de los artistas Berrocal y Chicano bajo la denominación *Dos malagueños en Verona*; en la sala B, dibujos de Francisco Hernández con la denominación *Escultura italiana contemporánea*; en las salas C y D, Bornoy y Vargas Machuca *Premios VI Bienal de Marbella* y en la sala D, Antonio Jiménez con *Esculturas contemporáneas*.

Una exposición de fotografías inaugurada el 30 de diciembre de 1981 con Carlos Barranco y José Luis Ortemín. Una conjunta con el Colegio de Arquitectos de Málaga de los pintores Rafael Hidalgo de Caviades y Ángel del Río, inaugurada con un concierto a cargo de Virginia Luque y Christian Balde. En enero y febrero de 1982 la exposición del artista norteamericano Jerry Sherry. En abril de 1982 le llega el turno al joven malagueño Marcelo Arce. Elvira Cue en mayo de 1982 y Felipe Orlando en octubre de 1982, con una exposición que denominó *Orbita*, organizada conjuntamente con el colectivo 7/10.

En noviembre de 1982 se inaugura una exposición del artista norteamericano Robert Harvey, con una larga trayectoria de exposiciones en la costa; al que sigue otro joven artista malagueño Juan Carlos Blanca, dentro del programa de oportunidades que Esperanza Harras ofrece a los jóvenes pintores malagueños. En diciembre de 1982, de nuevo la típica muestra colectiva de navidad con Fernando Teixidor, Margaret Harding, Robert Harding, Amal y Perry Oliver, acabando el año con una individual de Fernando Teixidor.

En 1983 la galería Harras acude a la feria internacional de ARCO con los artistas Machú y Antonio Jiménez y en mayo de 1983 será una de las tres sedes de la exposición *Vidas Modernas*, muestra internacional de arte organizada por Joaquín de Molina y Gabriel Padilla. A partir de este momento y hasta diciembre de 1983 la galería Harras se ve obligada a cerrar⁵ por falta de solvencia, reapareciendo con una exposición dedicada a Barbadillo.

Otros espacios abren sus puertas a principios de la década con el ánimo de poder contribuir a la renovación de las artes plásticas y servir a las nuevas genera-

⁵ En enero de 1983 se publica en la prensa –vid. *Diario Sur*, 24-01-1983- una carta abierta donde se denuncia la situación de la infraestructura artística de la ciudad, exponiendo como ejemplo la precariedad de la Galería Harras. La carta será firmada por un amplio colectivo de galeristas, críticos y artistas.

ciones para que expongan sus primeras obras y darse a conocer dentro de lo que parecía un coto cerrado a los pintores de las generaciones anteriores. La lista es extensa, aunque los que tuvieron una cierta relevancia fueron Arkadia, Arcorac, Yunque, la sala de arte del Ateneo de Málaga, la sala del COAM y otras salas de carácter más alternativo como Arte-bar, Pámpano, Casablanca y Terral.

En la Casa de la Cultura se dan a conocer artistas con escasa proyección mediática y que mantienen una línea al margen de los ya consagrados. Podríamos citar a José Carlos Ambrosio que expuso en julio de 1980, sin una línea de actuación definida, pero que apuntaba hacia una especie de obra cinética que recordaba las instalaciones de Agam, aunque en otros momentos se inclinara por crear grandes máquinas al estilo de Jean Tinguely. En enero de 1981 expone Marcelo Arce con una visión cinematográfica del realismo fantástico, una de las vías figurativas empleadas por los pintores malagueños de los primeros años 80. Entre marzo de 1981 y febrero de 1982 exponen artistas prácticamente desconocidos: Enrique Vilches, Ricardo Torrente, Juan Ruiz Sánchez, Enrique Páez, Francisco Navas, Francisco Peña, Hierrezuelo, Isabel León, José Pereiro, Antonio Portero e Ignacio Navarro. En febrero de 1982 un joven José Antonio Cepeda sorprende con su serie *blanco y negro* un claro exponente del movimiento *Support Surface*, que mantiene durante los 70 la línea informalista de los artistas europeos. Escaso interés durante la primera mitad de la década de los 80 fueron las exposiciones de Toré Blanca, Antonio López Portero, José Hidalgo, Antonia Soler y Esther Sánchez.

La sala de exposiciones de la Caja de Ahorro de Antequera, creada en 1977 contó con la dirección de Alfonso Canales, que mantuvo la galería a disposición de jóvenes artistas que aun seguían experimentando con pasadas experiencias abstraccionistas y elementos más propios de las vanguardias históricas. En este apartado destacaron las exposiciones de Adolfo Santarem, Díaz Del, Juan Carlos Blanca, y Salvador Fajardo. En enero de 1983 las exposiciones de la CAA, parecen tomar cierto aliento con la presencia de José Aguilera, uno de los pintores más reconocidos en los 70 y que a principio de los 80 parece mantenerse vigente. A la exposición de Aguilera, le siguieron algunas exposiciones de pintores que posteriormente serán piezas fundamentales de la pintura de los 80, es el caso de Rafael Alvarado y Enrique Queipo. Otros pintores jóvenes que expusieron en estos primeros años de la década fueron: Lope Martínez Alario, José Antonio Cepeda, Juan Pinilla, Miguel Zoi, Benito Lozano y la exposición colectiva llevada a cabo en junio de 1985 titulada "Pintando en Málaga"⁶ con Alvarado, Juan Crossa, Cornejo y Paco Rojos.

Otro de los espacios creados al inicio de la década de los 80 será la sala de arte del Ateneo. Sus pequeñas dimensiones no fueron impedimento para que expusieran los más destacados artistas de la llamada "Nueva Figuración", fruto del trabajo de Andrés García Cubo.

En el periodo que va desde julio de 1980 hasta julio de 1983 la nómina de

⁶ Vid. *Diario Sur*, 6-6-1985.

artistas es larga por lo que haré mención solo de aquellos más significativos. En julio de 1980 expone Rafael Alvarado, a pesar de su juventud era uno de los pintores que ya contaban para los galeristas malagueños del momento. En ese mismo mes llega la exposición de Joaquín de Molina, uno de los artistas que en 1979 había participado en la exposición "Nueva Figuración" celebrada en el museo de Bellas Artes; al que le sigue Gabriel Padilla⁷, otros de los pintores que expusieron en aquella exposición del Bellas Artes. En octubre de 1982 expone el colectivo *Agustín Parejo School* con una serie de obras en collage tituladas *Agit Pop* y en noviembre Chema Tato. En enero de 1983 se celebra *1.000.000 de pavos*⁸, donde se da cita un elenco de artistas tanto locales como nacionales relacionados directamente con el movimiento figurativo de los 70 y de los 80., destacando: Díaz Pardo, Plácido Romero, Chema Tato, Bola Barrionuevo, Daniel Muriel, *Agustín Parejo School.*, Queipo, Octavio Colis, Pérez Villalta, Seguiri, Ouka Lele, Chema Lumbreras, Antonio Herrainz, Martín Begue, Parody, Isabel Garnelo, Patricia Gadea, Rafael Pérez Estrada, Eduardo Guille, Fons Bada, Herminio Molero, García Alix, El Hortelano, Dorotea Von Alba, José María Báez, Miguel A. Albarracín, Carlos Durán, Palín Casares, Jaime Gorospe, José Morea, Andrés García Cubo, Elena Blasco y El Ojo.

Las siguientes exposiciones serán una alternancia entre los pintores malagueños con más proyección dentro de la figuración y los pintores de la "Generación del Arco del Poniente Gaditano", compuesta por Enrique Naya, Juan Carrero, Evaristo Belloti, Pérez Villalta y Chema Cobos, consagrados en Madrid y artífices de la que se hizo llamar "Neofiguración Madrileña". Se suceden Pepe Seguiri, Bola Barrionuevo, Carlos Durán, Alfonso Albacete, Costus, Pérez Villalta⁹, Fons Bada y Elena Blasco. Hacer mención de las exposiciones de Pablo Pérez Mínguez bajo el título *Virgenes y Mártires*, celebrada en julio de 1983 y la colectiva integrada por Costus, Olvido Gara, Fanny Mcnamara, Carlos Berlanga, Miguel Ordóñez y Tesa, con fotografías de García Alix.

La sala de arte de la Diputación de Málaga, dirigida desde 1971 por Miguel Alcobendas, completó tres etapas expositivas bien diferenciadas. La primera va de 1971 a 1981, con exposiciones de artistas de las generaciones de los 50 y 60¹⁰. El segundo periodo comprende desde 1980 a 1982¹¹, una etapa donde tiene cierto protagonismo la generación figurativa de finales de los 70. Esto no llegó a ser del todo cierto, ya que en esta segunda etapa continuó con exposiciones de artistas de gene-

⁷ Sobre esta exposición vid. CAMACHO, R.: "Gabriel Padilla, en la sala del ateneo", *Diario Sur*, Málaga, 23-11-1980.

⁸ *Diario Sur.*, 9-1-1983.

⁹ La exposición de Pérez Villalta denominada "Oro, Copas, Espadas y Bastos" se considera una de las exposiciones más importantes llevadas a cabo en Málaga durante la primera mitad de la década. Vid. *Diario Sur*, 17-6-1983.

¹⁰ Con estos artistas ya había trabajado en un documental producido y dirigido por el mismo sobre la obra de la llamada Vanguardia Malagueña de los 50, titulado "La pintura de vanguardia en Málaga", de 1970.

¹¹ Para tener un conocimiento completo de las exposiciones de este periodo vid. ALCOBENDAS, M.: *La pintura contemporánea en Málaga: Sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Málaga*, Málaga, Ed. Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 1982.

raciones pasadas como es el caso de Bornoy, que expuso en octubre de 1980; Díaz Oliva, en noviembre de 1980; Barbadillo, en diciembre de 1980 y Aguilera, en febrero de 1981. En marzo de 1981 comienzan las exposiciones más acorde con la nueva generación que se da a conocer a finales de los 70¹², comenzando con la poesía visual de Lorenzo Saval, al que le sigue la colectiva del grupo "El Grifo" con los jóvenes Santarem, Ambrosio y Cepeda, y una exposición de Diego Santos en mayo de 1981. A esta exposición le sigue una extraña e innecesaria colectiva bajo la denominación *La pintura contemporánea en Málaga* con autores dispares en todos los sentidos y que habían expuestos hacía pocos meses. Esta exposición la conformaban: Aguilera, Alberca, Béjar, Bonilla, Bornoy, Díaz Oliva, Hernández, Hildalgo, Lindell, Maruna, Ruano, Santos y Valdés.

Este periodo es más bien de transición, ya que a partir de noviembre de 1981 se suceden una serie de exposiciones de los artistas que inician los 80, es el caso de las exposiciones de Díaz Del, noviembre de 1981; Antonio Herraiz, noviembre de 1981; Paco Aguilar, febrero de 1982; Gabriel Padilla, marzo de 1982; Pedro Saavedra, en abril de 1982; José María Prieto, en mayo del 1982; Nuño-Ruiz, en junio de 1982 y Manuel Álvarez en junio de 1982, con lo que finaliza una segunda época que no cubrió las expectativas anunciadas en un principio, dejando fuera a muchos nombres que por aquel tiempo comenzaban sus primeras exposiciones.

En la tercera época, recogida en otro libro publicado en 1984¹³, el cambio fue radical y apostó por mostrar otras disciplinas artísticas, en su gran mayoría fotografías, con algo de alfarería, tejidos y una sola exposición de pintura que correspondió nuevamente a José Aguilera. Sin duda la exposición más significativa fue la de Miguel Trillo en marzo de 1984, uno de los fotógrafos más importante de la denominada "Movida Madrileña".

En abril de 1980 se pone en funcionamiento la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos¹⁴ donde destacaremos de momento dos exposiciones; una exposición de escultura con Elena Laverón y Machú Harras y una muestra de la obra gráfica del colectivo 7/10 dentro de una estructura neumática obra del arquitecto José Miguel Prada Poole.

Las salas temporales del Museo de Bellas Artes se reservaron para grandes exposiciones antológicas, con la clara excepción de la exposición colectiva *De la nueva figuración*¹⁵ inaugurada en octubre de 1979, donde estuvieron presentes algunos de los artistas de la nueva figuración más relevantes del panorama andaluz, dando a conocer algunos nuevos valores en ciernes como Víctor Carro, Antonio Belmonte, Carlos Casariego, Eloy Cuadra, José Díaz Pardo, Andrés García Cubo, Amelia Jiménez, Santiago Lluch, Joaquín de Molina, Rafael Núñez, Gabriel Padilla,

¹² *Ibidem*.

¹³ ALCOBENDAS, M.: *Los otros lenguajes de Málaga*, Málaga, Ed. CEDMA, 1994.

¹⁴ La noticia de la apertura de la nueva sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos es recogida en *Diario Sur*, el 26-6-1980.

¹⁵ CAMACHO R.: "Veinte pintores jóvenes en Bellas Artes", *Diario Sur*, Málaga, 25-10-1979.

Rafael Pérez Estrada, Antonio Posada, José María Prieto, Santiago Serrano, Pablo Sycet, Antonio Tilman, Jan Tverin, Vargas y *The Yves Factory*. La gran mayoría de estos artistas estaban directamente relacionados con el entorno de la pintura andaluza de comienzos de los 80, por lo que puede representar una escuela de pintores figurativos propiamente de Andalucía y el inicio de diversos focos localistas figurativos.

Desde finales de los 70, la Universidad de Málaga, a través de la Secretaría de Extensión Universitaria, configura un programa expositivo en el Museo de Bellas Artes, comisariado por Isidoro Coloma Martín recogiendo un amplio espectro de artistas y colectivos que, en cierto modo, han polarizado el arte de los últimos treinta años, intercalando en su tarea expositiva artistas locales de diversa consideración. De estas exposiciones cabe destacar la llevada a cabo en 1977 con obras del colectivo El Paso; Alberto Sánchez en febrero de 1981 o la de Henri Moore, en marzo de 1982 con la particularidad de su ubicación en la galería Miguel Ángel. Otras exposiciones claves de este periodo fueron las de Joan Miró en junio de 1981, "Málaga y Picasso" de noviembre de 1981; así como "Arte español contemporáneo" de 1981 con toda una generación de artistas representativos de la década de los 60 y los 70, destacando Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Farreras, Clavé, Cuixart... y una larga lista de artistas de los últimos 30 años.

La Academia Arkadia y la Sociedad Arcorac que nacen al amparo de sendas iniciativas privadas, se sitúan en un entorno acomodado y con unas instalaciones demasiado costosas para sus pretensiones. La Academia Arkadia, creada en mayo de 1983¹⁶, por iniciativa de Concha Escassi y Violeta Cárdena emprenden una efímera aventura como galeristas, destacando la exposición *El mar en tus ojos*, una colectiva formada por artistas malagueños, plenamente integrados en el organigrama de los 80: Ayuso, Carlos Durán, Herrainz, Chema Lumbreras, Joaquín de Molina, Daniel Muriel, Gabriel Padilla, Agustín Parejo School, Diego Santos, Pepe Seguiri y Tecla Lumbreras. La importancia que tuvo esta exposición radicó en ser la primera vez que el elenco de la generación figurativa malagueña de finales de los 70 y principios de los 80 coincide al completo en una exposición, a excepción de Bola Barrionuevo y Chema Tato.

Por su parte Arcorac se crea en noviembre de 1981 por iniciativa de Juan Carlos Narbona Gemar, José Leandro Quero y Antonio Bustamante, La única muestra digna de mención fue una colectiva de artistas de la Axarquía que tuvo lugar en enero de 1982. En aquella ocasión participaron Antonio Hidalgo, Antonio Valdés, Jurado Lorca, Lope Martínez Alario, Fortes, Pepe Bonilla, Gallardo Gaspar y Sotomayor, con algunos de los exponentes del movimiento figurativo propio de Vélez Málaga.

Los dos espacios expositivos con más entidad dentro de los denominados "pub-galerías" serán Terral, y Casablanca. Terral se inaugura en mayo de 1984, por iniciativa de la controvertida Pilar Chamorro¹⁷. Comprometida con la nueva figuración

¹⁶ SAINZ DE LOS TERREROS J.: "Un proyecto común. La academia Arkadia", *Diario Sur*, 26-5-1983.

¹⁷ En la revista *El Observador*, nº 10, se publicó una interesante entrevista a Pilar Chamorro donde se deja claro los motivos y las directrices de Terral, así como se analiza la personalidad de esta promotora artística,

y con la vanguardia artística del momento, Terral tuvo una dilatada existencia, adentrándose en los 90. De las exposiciones llevadas a cabo por Pilar Chamorro en Terral destacar la celebrada en mayo de 1985 con obra gráfica de Paco Aguilar, Barbadillo, Béjar, Brinkmann, Casadama, Farias, Gordillo, José Hernández, Pijoán, Miura, Peinado, Ruano, Saura, Pepe Seguí, Antonio Serrano y Tapie. Las siguientes exposiciones de Terral si estuvieron más a la altura de lo pronosticado por Pilar Chamorro, con las muestras de Antonio Barba, en septiembre de 1984, la exposición de Buly, *Hematemesis*, en septiembre de 1984; la colección de camisetas diseñadas por el colectivo *Agustín Parejo School* bajo el lema *viste un poema*, pintadas a mano con diferentes motivos y referencias. En abril de 1985 expone Melguizo y en mayo Lope Martínez Alario. En noviembre de 1985 Enrique Carmona para terminar la primera mitad de los 80 con una exposición de Chema Lumberas, Tendor y Paco Aguilar.

Del pub Casablanca hacer mención de una exposición celebrada en 1984¹⁸, donde participaron once pintores malagueños adscritos a las dos primeras generaciones de pintores figurativos que se dieron cita en Málaga en los 80. Estos fueron: Carlos Durán, Alfonso Serrano, Andrés García Cubo, Tecla Lumberas, Chema Lumberas, Pepe Seguiri, Mario Martín, Gabriel Padilla, Joaquín de Molina, Elena Bravo y Plácido Romero. La novedad que presentaba esta muestra era la intervención de los artistas en vivo, de cara al público. Esta especie de *performance* fue idea de Joaquín de Molina, contando con el apoyo de estos diez pintores. En este punto se fundamenta otros de los cambios de actitud cercanos a la mitad de la década y que sería premonitorio de lo que estaba por llegar.

Por lo que respecta al colectivo Palma¹⁹, la nueva figuración se vio favorecida por el programa de concursos de pintura llevados a cabo durante la primera mitad de la década. En septiembre de 1980 se realiza la primera muestra con alumnos del taller; Alvarado, Hierrezuelo, Francisco Sánchez, María Antonio y José Ambrosio y en septiembre de 1981²⁰. La primera muestra con los pintores que fueron seleccionados en el primer certamen de pintura joven con: Lope Martínez Alario, Ruiz-Juan, Gabriel Padilla, Santarem, Sebastián Camps y Antonio Herraiz. El segundo certamen de pintura joven se celebra en julio de 1982; en esta ocasión los seleccionados fueron Rafael Alvarado, José Antonio Villanueva, Lope Martínez Alario, Francisco Mayorga, Enrique Queipo y Ganfornina, siendo el ganador de la muestra Lope Díaz Alario. En abril de 1984 se convoca el tercer certamen de pintura joven, cuyo fallo se produce el 2 de mayo de 1985. El galardonado fue Chema Lumberas, habiendo que-

pieza fundamental dentro del organigrama de los artistas figurativos malagueños de la segunda mitad de la década de los 80. Vid. GONZALEZ F.: "Pilar Chamorro: Los organismos públicos tiran el dinero", *El Observador* nº 10, Málaga, 1987.

¹⁸ ESCUDERO C.: "Once pintores malagueños realizaron una muestra en vivo de su arte en el pub Casablanca", *Diario Sur*, Málaga, 23-7-1984; GONZALEZ C.: "Experiencia moderna con once pintores", *El Sol de España*, Málaga, 23-7-1984.

¹⁹ Vid. CASTAÑO E.: "La experiencia artística y personal del colectivo Palma", www.Enriquecastaño.com/Palmo.

²⁰ CONTRERAS S.: "Jóvenes pintores malagueños en el colectivo Palma", *Diario Sur*, Málaga, 19-9-1981.

dado finalistas Francisco Pérez e Isabel Jaramillo. En junio de 1985 tiene lugar el cuarto certamen, premiando la obra de Isabel Garnelo, con la consiguiente exposición anunciada para el 24 de septiembre de 1985²¹.

PROMOTORES ARTÍSTICOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS EN LA SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA. LA INICIACIÓN DE LOS DISCURSOS ARTÍSTICOS (1985-1989).

A excepción de Andrés García Cubo, cuya labor se inicia a principio de los 80, en la sala de arte del Ateneo de Málaga, el resto de los nuevos promotores que contactan con la nueva pintura figurativa malagueña serán un grupo de jóvenes, en su mayoría historiadores del arte que desde diversos ámbitos coinciden en Málaga durante la segunda mitad de la década de los 80. Los nombres de Tecla Lumbreras, Joaquín Abenza, Pedro Pizarro, Carmen de Julián, García Agüero, Carmen Romero y Pilar Chamorro, tomarán el testigo de aquellos otros promotores de la primera mitad de los 80, en su gran mayoría comerciantes de otras ramas, que desembocan en el mundo del arte de manera fortuita; es el caso de Miguel Alcobendas, Alfonso Canales, Juan Carlos Garbona Gemar, José Leandro Quero Ayllón, ó Miguel Ángel Piedrola.

Con respecto a la crítica y la edición de revistas especializadas, el panorama da un vuelco espectacular, comenzando a gestarse una joven generación de críticos de arte, inexistente por completo durante la primera mitad de la década, a través de revistas como *Bulevar*, *El observador* o *Imágenes alteradas*, a lo que hay que añadir una prensa más comprometida con el arte de vanguardia, comenzando a dedicar suplementos semanales y páginas diarias a los artistas y a las galerías.

Uno de los primeros que introduce en sus comentarios elementos propios de una crítica de arte puramente objetiva y sin recurrir a una retórica exacerbada, quizás sea Guillermo Busutil, con un estilo directo y agudo que recuerda la crítica que se venía ejerciendo en las principales revistas nacionales. Críticos como José Luis Brea, Rosa Olivares, Juan Antonio Ramírez, Mar Villaespesa o Kevin Power ejercían una influencia decisiva dentro del panorama artístico, preferentemente a través de las revistas *Lápiz* y *Figuras*.

Con la creación de *Bulevar*, *El Observador* e *Imágenes Alteradas* se va introduciendo un joven plantel de críticos y comentaristas procedentes del ámbito universitario que muestran su interés por un grupo de galerías, no solo malagueñas sino también de algunas ciudades andaluzas como son las galerías de Magda Bellotí, Sanrandunga, Aizpuru y Rafael Ortiz. Empieza a producirse una cierta complicidad entre algunas galerías y los jóvenes críticos, aunque esta relación no llegará ser tan estrecha como la que existió entre la galería sevillana de *La máquina española* y la revista *Figuras*. Las revistas *Bulevar* y *El Observador*, tenían cierta predilección por las galerías de Pedro Pizarro, la sala del Colegio de Arquitectos y Carmen de Julián.

²¹ Vid. MAYORGA J.: "La pintura de Isabel Garnelo", *Diario Sur*, Málaga, 29-9-1985.

Este acercamiento entre las nuevas galerías de arte y las también nuevas revistas ha sido más importante de lo que parece a simple vista, ya que marcarían la frontera de calidad entre la gran mayoría de los espacios expositivos y estas pocas salas de arte comprometidas con el arte más inmediato de los jóvenes artistas figurativos. El ejemplo más claro de esta afinidad se pudo vislumbrar entre *Bulevar* y la galería de Pedro Pizarro, por algunas circunstancias que fueron evolucionando con el paso del tiempo; la utilización de las instalaciones de la galería para la presentación de algunos números de la revista; las reseñas de todas las exposiciones de Pedro Pizarro, así como numerosas entrevistas dedicadas a la figura del galerista.

Hubieron algunos antecedentes de revistas dedicadas a las artes plásticas durante el primer lustro de la década, es el caso de *Ciencias y letras*, que publicó su primer número en marzo de 1981 con la iniciativa del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados del distrito universitario de Málaga y dirigida por Rosario del Pino. Pero fue *Bulevar* la primera revista, si exceptuamos *Boletín de Arte*, dedicada casi en exclusiva a las artes plásticas con un plantel de jóvenes críticos como: Álvaro García, José Antonio Mesa Toré, Alfredo Taján, y Esther Morillas entre otros. Por lo que respecta a la revista *El observador* se ceñía más a las características de un magazine, con un amplio apartado denominado "Existencias" dedicado a exposiciones y entrevistas. Dentro de *El observador* los colaboradores eran fijos, destacando en la sección dedicada a exposiciones las colaboraciones de Francisco González y Angélica Gómez.

En prensa también se produjeron grandes novedades, que vinieron de la mano de algunos suplementos culturales como el de *Diario 16*, publicado en un principio desde Sevilla, lo que no impidió un seguimiento continuo de las novedades que se estaban produciendo en Málaga. De entre sus colaboradores destacar a Kevin Power, Eduardo Herreros, Francisco Rodríguez, Héctor Perea y Miguel Fernández Cid.

A partir de 1986 nacen varios diarios locales que apuestan de manera decidida por introducir en sus contenidos secciones de arte de forma regular. Hay que destacar *El Sol del Mediterráneo* que desde 1988 a 1990 dedicó en su dominical una sección de cultura que contó con una extensa plantilla de jóvenes escritores, destacando; Isabel Pérez Montalbán, Chelo Navas, Laura Smith, Manuel Fernández y Javier Cuenca. En todos ellos se percibe una mayor especialización en los contenidos, con un conocimiento y un acercamiento al arte del momento, pero como ocurría con *Bulevar* le dedican una atención especial a la galería de Pedro Pizarro, con un seguimiento constante y puntual que distaba mucho de la atención prestada a las otras dos galerías – Carmen de Julián y Colegio de Arquitectos- que también apostaron por este tipo de arte. Otro de los diarios que se crea a partir de 1987 es la *Gaceta de Málaga* con Guillermo Busutil y Gonzalo Fausto.

Algunos de los galeristas que comienzan sus actividades durante la segunda mitad de la década están determinados por un conocimiento del contexto artístico globalizado. Se vivía con interés los últimos momentos de uno de los acontecimientos más prolíficos dentro de los movimientos culturales de los últimos años, la llamada "Movida" que ya había penetrado en Málaga de la mano de García Cubo. La sala de exposicio-

nes del Colegio de Arquitecto (COAM) dirigida por Tecla Lumbreras captó su esencia y no solo atrajo a su galería a los denominados “ Artistas Alternativos” de la movida – Ceesepe, Pérez Mínguez, El Hortelano, Trillo, Nazario, Ouka Lele, Carlos Berlanga – sino que se liberó de la carga de intelectualidad del informalismo aún imperante y de la corriente figurativa de los 70, que siguieron la estela de Luis Gordillo, Kitaj, Hockney y Katz, por una nueva línea que se denominó de la “Figuración Crítica”.

El enriquecimiento del panorama expositivo se debe también en gran medida a la notable información que estos nuevos galeristas tenían de algunos de los artistas figurativos europeos más importantes del momento. De ello dan debida cuenta las exposiciones de Nino Longobardi, Milan Kunc, Jiri Georg Dokopuil y Markus Oehelen, pertenecientes a una corriente del realismo crítico-social que procede especialmente de los países del este europeo y de grupos como *Heftigr Malerei* y *Mülheimer Freiheit*.

La galería de Pedro Pizarro inicia su actividad en Alhaurín el Grande en 1986, con una colectiva dedicada a la figura de San Sebastián. Con esta primera exposición muestra la línea y los artistas con los que trabajará desde este momento hasta la conclusión de sus dos periodos. Estos artistas son Rafael Agredano, APS, Miguel Ángel Abarracan, Manuel Caballero, Andrés Cabrera, Patricio Cabrera, Salomé del Campo, Curro Casillas, José Luis Díaz Pardo, Curro González, José María Larrondo, Benito Lozano, Joaquín de Molina, Moisés Moreno, Guillermo Paneque, Antonia Peña, Plácido Romero, Pedro Simón, Eduardo Solera, Antonio Sosa, Ignacio Tovar y Alejandro María del Verbo.

La gran mayoría de estos pintores son sevillanos o están muy relacionados con el entorno hispalense, en concreto: Andrés Cabrera, Patricio Cabrera, Curro González, Antonio Sosa, Ignacio Tovar, Curro Casillas, Salomé del Campo, Guillermo Paneke y Moisés Moreno son pintores nacidos en Sevilla entre 1954 y 1962. Otros como Manuel Caballero o Rafael Agredano muy relacionados con el ambiente artístico sevillano a través de la galería La Máquina Española y la revista *Figuras*. El resto son artistas malagueños: APS, Benito Lozano, José Luis Díaz Pardo, Plácido Romero y Joaquín de Molina.

Con el colectivo APS²² Pedro Pizarro lleva a cabo una exposición en junio de 1986, con el título *Consigna*; además de participar en esta primera etapa en una de las exposiciones colectivas más significativa de su periplo; *Co-mercia*²³, realizada en junio de 1986, con la participación de: APS, José Luis Santana, Diego Santos, Cristina Romero, Moisés Moreno, Benito Lozano, José María Larrondo, José Antonio López Cuenca, José María Córdoba, Salomé del Campo, José Miguel Jiménez, Andrés Cabrera y Manuel Caballero. La idea de proponer una temática amplia, ambigua e inconcreta despertó el imaginario artístico de todos los artistas invitados, lo que enriqueció el resultado final, sin dejar de ser un juego, una experiencia lúdica que provocaba una efectiva distensión y que contagiaba al público.

²² GARCIA P.: “Continúa la exposición de APS en la galería de Pedro Pizarro”, *Diario Sur*, Málaga, 17-7-1986..

²³ GARCIA P.: “Co-mercia, exposición colectiva en el primer aniversario de la Galería Pizarro”, *Diario Sur*, Málaga, 18-6-1987.

De estas dos colectivas se pueden extraer algunas conclusiones, la más importante, sin duda, la apuesta de Pedro Pizarro por un grupo de artistas malagueños donde tienen cabida muchos de los miembros de la generación figurativa de finales de los 70, es el caso de Carlos Durán, Gabriel Padilla, Chema Tato, Daniel Muriel y Pepe Seguiri, a los que posteriormente se les unen los malagueños de la siguiente generación como Chema Lumbreras, Isabel Garnelo y Plácido Romero. Otra de las exposiciones conjuntas que muestra interés por los pintores malagueños de la última hornada figurativa será la celebrada en diciembre de 1986 donde participaron Chema Lumbreras, Isabel Garnelo y José Luis Castellanos²⁴.

La colaboración con Diego Santos da sus frutos en dos exposiciones; en febrero de 1987 y en marzo de 1989, coincidiendo con las dos etapas en que se divide la labor expositiva de Pedro Pizarro. Otros artistas malagueños que expusieron con Pizarro en su primera etapa fueron: Sebastián Camps, en noviembre de 1987; Juan Antonio López Cuenca, en febrero de 1988 y Carlos Canal, en abril de 1988, para finalizar su estancia en Alhaurín con dos colectivas: *¡Málaga virgen!, la unión del arte y la empresa*²⁵ y *Nueve artistas*²⁶.

En enero de 1989, Pizarro inaugura su galería de Málaga con una colectiva compuesta por: Patricio Cabrera, Pepe Espaliú, Bernardo Friza, Curro González, Pedro G. Romero, Begoña Goyenetxea, Milan Kunc, Rogelio López Cuenca, Eva Lootz, Markus Oehelen, Pedro Proenca y Cindy Sherman²⁷. Una autentica torre de babel de artistas que van resumiendo parte de las tendencias pictóricas de la figuración de los 80. Durante la temporada 88-89 destacar las siguientes exposiciones: Diego Santos, con la exposición denominada *Pieles* en marzo de 1989; la obra del artista brasileño, afincado en Francia, Roberto Cabot, en abril de 1989; el joven artista sevillano Pedro G. Romero, en mayo de 1989 y Rogelio López Cuenca, en junio de 1989. Mención especial merece la participación de la Galería Pizarro en la I Semana de Arte Contemporáneo TRIACA, celebrada en Málaga, en junio de 1989, en el Centro de Exposiciones Sur, bajo la coordinación de Guillermo Busutil²⁸. La galería se presenta a esta cita con la obra de Diego Santos, Antonio Yesa, Odile Ruiz, Nino Longobardi y Markus Ohelen.

La temporada 89-90 es la del asentamiento de la galería en la ciudad y punto de referencia cultural en muchos aspectos; desde la difusión de nuevos valores provenientes de los más diversos campos artísticos, siendo el escaparate de una nueva generación artística, la de los 90, con un acercamiento a la vanguardia conceptual malagueña con artistas como Jorge Dragón, Joaquín Ivars, Rogelio López Cuenca, Encarni Lozano y Odile Ruiz, que clausuran definitivamente la figuración de finales de los 70 y casi toda la década de los 80. El único autor procedente de la figuración

²⁴ GARCÍA P.: "Exposición conjunta de Chema Lumbreras, Isabel Garnelo y José Luis Castellanos", *Diario Sur*, Málaga, 3-12-1986.

²⁵ Vid. *La Gaceta de Málaga*, 7-12-1986.

²⁶ GARCÍA P.: "Nueve artistas exponen en la galería Pizarro", *Diario Sur*, Málaga, 7-9-1988.

²⁷ MAYORGA J.: "Galería Pedro Pizarro, nuevo espacio cultural para la ciudad", *Diario Sur*, 16-2-1989.

²⁸ SMITH L.: "Triaca, un lugar para crear y mostrar", *El Sol Del Mediterráneo*, Málaga, 20-6-1989.

de los 80 que expone durante esta temporada en la galería Pizarro será José Luís Bola Barrionuevo, en febrero de 1990, con la exposición *El límite entre la tierra y el mar*²⁹, así como la muestra *Obras recientes* de Chema Cobos en mayo de 1990.

Tecla Lumbreras se inicia como promotora artística en el taller de grabado del colectivo 7/10, Más adelante José Ignacio Díaz Pardo y María Eugenia Candau, miembros pertenecientes a la comisión de cultura de la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos, le ofrecen dirigir la sala de arte a lo que accede en 1984, prolongándose su actividad hasta noviembre de 1993³⁰.

Contó para su largo proyecto con los artistas malagueños de la generación de los 80 más influyentes; Diego Santos, Carlos Durán, Bola Barrionuevo, Seguri, Chema Tato, Padilla, Plácido Romero y un largo etc. que supo combinar con otros artistas como Ouka Lele, Trillo, Mínguez, El Hortelano, Pérez Villalta o Rafael Agredano. El cambio fue inmediato, de exposiciones meramente convencionales durante el primer periodo de la sala de arte del COAM se pasó a todo tipo de manifestaciones artísticas y eventos sociales que abrió todo un abanico de posibilidades, combinando en multitud de ocasiones el espacio interior de la galería con el aprovechamiento del gran espacio exterior del recinto del COAM.

Las primeras exposiciones llevadas a cabo en 1984 no se pueden considerar bajo ningún concepto fórmulas de tránsito o de adaptación a los anteriores criterios expositivos, sino que desde sus comienzos Tecla Lumbreras tuvo muy claro las posibilidades de su proyecto y su puesta en práctica, extrayendo de los artistas su lado más lúdico y estimulante. Los ejemplos más claros son exposiciones del tipo del *Templicon*, *Koberhegen*, *El estilo del relax*, *Los cuatro elementos*, *Marco's bar* o *Adornar el cuerpo/adornar el espacio*.

La idea, planificación y el montaje de las exposiciones no contaban con la absoluta presencia de los artistas, sino que se implicaba a todo el colectivo del entorno de la galería y al público en general, haciéndoles partícipes de la propia obra y de su resultado final. Lo que hacía genuino el trabajo de Tecla Lumbreras era la predisposición a cualquier iniciativa que atisbara algún indicio que pudiera entenderse como artístico. Es el caso de exposiciones como *Adornar el cuerpo/adornar el espacio*; *El estilo del relax*, *Los cuatro elementos* o *Bajondillo*.

De su primer período al frente de la sala de exposiciones del COAM hay que destacar las exposiciones de Eva Lootz, Menchu Lamas, *Nueve no vistos* (colectiva con obras de Virginia Lorente, Manolo Criado, Melguizo, Enrique Queipo, Chema Lumbreras, Agustín Gallardo, Plácido Romero, Carlos Guevara y Benito Lozano); la obra de los tres artistas más importantes de la movida madrileña alternativa, Ceesepe, El Hortelano y Ouka Lele, *Pintores Arquitectos* con Guillermo Pérez

²⁹ HERRERO E.: "Bola Barrionuevo, un pintor malagueño que se alegra de regresar a su casa, con su colección", *Diario 16 de Málaga*, 11-3-1990.

³⁰ VV. AA.: *1980-2005, Veinticinco años de cultura en el Colegio de Arquitectos de Málaga*, Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga, 2006.

Villalta, Navarro Baldeweg, Campano y Gerardo Delgado.

La temporada de 1987-88 tiene un carácter más multidisciplinar, con exposiciones de pintura, arquitectura y escultura, haciéndose eco de otras disciplinas como el diseño, en la que contó con las exposiciones de Phillips Stark y Diego Santos; no faltando las exposiciones colectivas de artistas malagueños y afincados en Málaga como la llevada a cabo en mayo de 1987 con la muestra de Faustino Cuevas, Robert Harding, Margaret Harris, Herminia Hernández y Joaquín Gallego.

Tecla Lumberas optó por esta fórmula en posteriores temporadas, sin olvidar su inquietud por las *performance*, siempre presente en cada una de sus etapas. Otra de las características de la temporada 88-89 fue la amplia aportación de artistas malagueños en sus diferentes generaciones, que supo combinar a la perfección, es el caso de la exposición de Pepe Seguiri como artista perteneciente a esa primera generación de finales de los 70 y Benito Lozano como artista representativo de finales de los 80 con el aliciente de mostrar el inicio de su etapa conceptual.

Tres artistas foráneos dentro de esta temporada; el artista checo Jiri Georg Dokopuil, uno de los artistas más importante de la generación *Junger Wilder* y del colectivo *Mülheimer Freiheit*, que tanto influye en la obra de Joaquín de Molina, Carlos Franco o Carlos Alcolea. Posteriormente con la muestra de Boshier, Tecla Lumberas hace un homenaje a este polifacético artista estadounidense, que estuvo muy en contacto con el Pop Inglés, otro de los referentes de la "Nueva Figuración", y la obra del escultor, Frank Rebajes, distanciado del arte que se practicaba en los 80, estando más comprometido con las vanguardias históricas.

El artista de moda en los 70 y buena parte de los 80, Pérez Villalta, empezaba a declinar en favor de una nueva generación de artistas formada entre otros por Dario Basso, Alejandro Gornemann, Darya Von Berner o Sergio Sanz, que de la mano de galeristas como Juana Mordó comienzan a despuntar en Madrid. A pesar de ello, en ciertos círculos, la obra de Pérez Villalta seguía en plena vigencia, siendo uno de esos lugares Málaga, donde no había dejado de exponer desde principios de los 80, y el COAM no iba a ser menos. En esta temporada destacaron además las exposiciones colectivas: *Colección de malagueños* y *Ven a verte* con la participación del fotógrafo Pepe Ponce.

La temporada 89-90 cuenta con la presencia de un gran número de arquitectos y fotógrafos, disminuyendo la atención a los artistas locales. Se suceden exposiciones que muestran los trabajos de arquitectos como Venecia, Barragán, Piñón y Viaplana; de fotógrafos como Rosa Pedrero y Pepe Ponce; así como un gran número de colectivas y *performance* como *Constructivistas*, *Concretos de Skene*, *Artistas de Cuenca*, *La ciudad velada*, *Ámbitos de la fotografía*, *Muebles diseñados por arquitectos*, *6 escultores*, *Videos/instalaciones*, *El espejo negro*.

Los artistas con los que colaboró Tecla Lumberas en este periodo de finales de los 80 fueron muchos más de los que se pueden contabilizar en el catálogo resumen de la muestra antológica llevada a cabo en la sala de exposiciones del Palacio

Episcopal, ya que muchos de ellos colaboraron de modo desinteresado, montando exposiciones, aportando ideas o prestándose a cualquier tarea relacionada con las variadas manifestaciones que la dirección de la sala ponía en marcha. Muchas de las exposiciones partieron de iniciativas propias de los artistas, íntimamente ligados con la sala de exposiciones, lo que desembocó en una integración y adaptación de las ideas más dispares dirigidas no solo a realizar una tarea expositiva sino una forma de colaboración entre los artistas y la galería, que se transformó en una especie de laboratorio de ideas, con un público entregado a las nuevas iniciativas de la galería. Esta forma de actuación generaba, se encuentra en montajes creados a finales de los 80, destacando: *Bajondillo/Tótem para una playa*, *Marco's bar*, *Adornar el cuerpo/adorar el espacio*, *Los cuatro elementos* y *El estilo del relax*. En todas ellas hay una traslación de elementos, materiales, personajes y ambientes en los que se engloba el propio público, todo ello bajo el telón de la ironía y el debate sobre la postmodernidad que es lo que fluye en todo el discurso crítico de los 80. Un planteamiento visual llevado a la práctica artística con manifestaciones lúdicas, juegos efímeros, falsos laberintos, recreaciones animadas, efectos visuales, escenificaciones improvisadas, que van reinventando el espacio constantemente, como el inicio de la obra que está por concluir.

Con respecto a la acogida que tuvo la generación de artistas figurativos de finales de los 70 y principio de los 80, estuvo sujeta a una frágil línea expositiva repartida entre 1984 y 1990. Tuvieron un papel destacado Gabriel Padilla, Pepe Seguiri, Plácido Romero, Isabel Garnelo, Chema Tato, Joaquín de Molina, José Luís Díaz Pardo, Chema Lumbreras y José Luis Bola. De los pocos que en el periodo 84-89 no tuvieron una exposición individual fue Carlos Durán, lo que no quiere decir que estuviera excluido de todos los proyectos de la galería, ya que interviene en la muestra dedicada a la máquina arquitectónica, el *Templicón*, de Juan Antonio Ramírez y dentro del ciclo *El diseño en Málaga* de mayo de 1985. Pero los hubieron con los que no se contó de ninguna manera hasta 1992, es el caso de Daniel Muriel.

Con respecto a las colectivas de artistas malagueños fueron bastantes las producidas. De 1985 es la exposición *Nueve no vistos. Pintores en Málaga*, en la que participó Manolo Criado, Agustín Gallardo, José Carlos Guevara, Virginia Lorente, Benito Lozano, Chema Lumbreras, José Melguizo, Enrique Queipo y Plácido Romero. En abril de 1986 tuvo lugar otra colectiva con Pepe Castellano, Juan Tendor y Pérez Sánchez. De octubre de ese mismo año es la exposición colectiva de Javier Hidalgo, Antonio Villalobos, Encarni Lozano y Alejandro Romero. De noviembre de 1986 es el *Salón de los Rechazados*, con Diego Santos, APS, Pepe Castellano, Isabel Garnelo, Chema Lumbreras, José Luis Santana y Juan Tendor. De mayo de 1988 es la colectiva de Faustino Cuevas, Joaquín Gallego, Margaret Harris, Herminio Hernández, Concha Mamely y Robert Harding. De abril de 1989 será la colectiva más numerosa con obras de Antonia Barba, María Jesús Camacho, Joaquín Ivars, Carmen López, Lope Martínez Alario, Titi Pedroche, Carlos Brotons, José M^a Olid, Francisca Serón y Ángel Horcajadas. En 1990 la colectiva llevada a

cabo en el mes de abril presentaba una nueva hornada de artistas malagueños, con Bisbé, Negro Macho, Ángela Ache y Dolores Lamamié, de los cuales Bisbé es el único malagueño, siendo ésta una de sus primeras exposiciones.

La comisión de cultura de la sala de exposiciones del COAM contó en numerosas ocasiones con la participación del colectivo de artistas *Agustín Parejo School*, destacando la muestra que tuvo lugar en febrero de 1985, *De côté de l'URSS*³¹, homenaje a la vanguardia cubo-futurista rusa, donde hicieron alarde de los ideogramas más característicos del movimiento soviético. La exposición fue algo más que una simple aproximación a las convicciones políticas e ideológicas que caracterizaron a muchos de los colectivos artísticos que se crearon desde finales de los 70 y principio de los 80³², fue además un derroche de imaginación donde se combinaron multitud de disciplinas artísticas, desde la pintura pasando por la fotografía, el video, el *post-art*, el *copy art*, la cartelería etc. Una versátil demostración de la capacidad imaginativa y creativa del colectivo, acompañada por la música del grupo *U.H.P*³³. *De côté de l'URSS* fue además una revista diseñada de forma artesanal, según acostumbraba a realizar el colectivo, cuyas manifestaciones artísticas se hacían acompañar de toda una parafernalia de objetos, videos, cartelería, camisetas, fotografías... alusivos a sus creaciones, que en la mayoría de las ocasiones partían de una simple frase, una palabra, un eslogan o una poesía.

Las demás participaciones de los APS en el COAM durante los 80 tuvieron lugar en mayo de 1985 en una colectiva ya citada, *Diseño en Málaga*, donde a cada uno de los artistas convocado se le proporcionaba una costurera para que diseñaran y realizasen una línea de moda. En octubre de 1985 junto con Manolo Castro, Gabriel Padilla, Diego Santos, Pepe Seguiri y Alfonso Serrano, participaron en *Arte en tres dimensiones*. En febrero de 1986 presentan en la sala de exposiciones la revista *Euskadi da*, una publicación artesanal al estilo de *Absolument mondernier*³⁴, siendo todo un manifiesto de intenciones que además se presenta a partir de diferentes alternativas plásticas como una pintada callejera, un video denominado *Málaga Euskadi da* y una cinta musical del grupo U.H.P, cantada en euskera. En noviembre de 1986 aparecen en la colectiva *El salón de los rechazados*, y en noviembre de 1990 participan junto a Encarni Lozano en la exposición *Berlín-Berlín*, que parte de una idea de Jorge Dragón para conmemorar el derribo del muro de Berlín.

La galería de Carmen de Julián, abierta al público en diciembre de 1987 mos-

³¹ Vid. "El colectivo *Agustín Parejo School* presenta *Côte de l'URSS*", *Diario Sur*, Málaga, 7-11-85, cfr. PUJALS E.: "El arte de la fuga: modo de producción artística colectiva en España 1980/2000", www.arteleku.com, pág.156.

³² Estos colectivos, inmediatamente anteriores a la muerte de Franco y que se prolongan a través de la transición, llevan a cabo un "activismo" cultural encaminado a una revolución obrera. Los más destacados fueron *La familia Lavapíes*, *La Fiambrera Obrera*, y en los 80, con el consumado desencanto del advenimiento del proceso democrático, se crean colectivos como *Strujembank*, *Agustín Parejo School* y *Preiswert*.

³³ *Op. cit.* pág. 154.

³⁴ *Absolument Mondernier* es uno de los primeros *fazinne* de producción artesanal creado por el colectivo a principios de los 80, al que siguieron *Mal a riem poem*, *Du côté l'URSS* y *Euskadi da*.

trará una línea ambigua que queda patente en las tres colectivas llevadas a cabo entre junio de 1988 y febrero de 1989, con artistas muy dispares que contaminan constantemente el discurso artístico que pretenden conformar. La primera de estas tres colectivas se lleva en junio de 1988 con obras de Rafael Alvarado, E. Fernández, A. González, Sebastián del Campo, S. Vivas y Melguizo. La segunda es un resumen de las exposiciones llevadas a cabo con anterioridad, con Claudio Díaz, Barbadillo, Pepa Caballero y Paco Molina. Quizás la más interesante de las tres exposiciones colectivas sea la llevada a cabo en febrero de 1989 donde se dieron cita obras de Luis Gordillo, Carlos Durán, Pepe Seguiri, Pérez Villalta, Lamazares, Peláez, Patiño, Menchu Lamas, Brickmann, Peinado y Lindell. Esta última colectiva resume la trayectoria de Carmen de Julián; la mezcla de estilos, tendencias y generaciones se hacen más que evidentes en una selección que no tiene razón de ser sino mantener abiertos todos los frentes de aquellos artistas más significativos y "vendibles" del momento, desde Gordillo pasando por Pérez Villalta y terminando en la obra de Menchu Lamas, Carlos Durán y Seguiri, haciendo un recorrido sinóptico de las tendencias figurativas más innovadoras de las últimas dos décadas. Si la obra de Patiño y Lamazares -artistas vinculados al *Grupo Atlántica* junto a Menchu Lamas- comenzaba a separarse del fuerte discurso que impone la nueva figuración de los 80, la introducción de Brickmann, Peinado y Lindell no deja muy claro a que criterio responde.

En diciembre de 1988 expone de nuevo un artista sevillano, Marina Díaz, perteneciente al círculo de Paco Molina y Sebastián del Campo, autores muy relacionados con el ambiente realista sevillano de los 70 -tal y como comenté anteriormente- acabando 1988 con una muestra del artista catalán Joan Brossa. En 1990 destacar la exposición de Carlos Durán.

Lo que queda claro es que en 1987 el colectivo Palmo desaparece, Pedro Pizarro aun continúa en Alhaurín el Grande y la galería Harras también cierra sus puertas. Carmen de Julián, junto a la sala del COAM y la sala Bacardí, amortiguan, en cierto modo, la sensación de vacío que se percibe dentro del panorama expositivo de la ciudad, que tardará algunos años en recuperar su vigor con la apertura de la galería Pizarro, la nueva iniciativa expositiva del CAA, la llegada de Mariluz Reguero a la Sociedad Económica "Amigos del País" y el impulso de la universidad a las artes plásticas.

La sala de la Diputación Provincial inicia la segunda mitad de la década con la etapa García Cubo, que persiste en exponer a los artistas de la nueva figuración madrileña de comienzo de los 70, con la obra de Chema Cobos. En febrero de 1985, llega una emotiva exposición de Joaquín de Molina³⁵, la última realizada por este artista meses antes de su fallecimiento, haciendo un recorrido antológico por sus diferentes etapas, en especial las de Madrid, Barcelona, Emme y Berlín.

La gran apuesta expositiva de García Cubo llegaría en abril de 1985 con la organización de una muestra en la plaza de toros de La Malagueta denominada

³⁵ MAYORGA J.: "Una vigorosa muestra de la pintura berlinesa de Joaquín de Molina en la Diputación", *Diario Sur*, Málaga, 28-2-1983.

Galicia en el ruedo contando con la colaboración de un total de 15 artistas entre los que se encontraban: Freixane, Carbajo, Correa Correidora, Carlos Crego, Huete, Menchu Lamas, Martínez de la Colina, Din Matamoro, Ana Manzoi, Moldes, Morquecho, Antón Patiño, Manolo Rubial y Jesús Vázquez; los escultores: Ballallo, Borrajo, Pestena y Leiro. Gran parte de estos artistas pertenecen a la generación del "Movimiento Atlántico", adscritos a la nueva figuración gallega³⁶, que tuvo su punto culminante en la exposición llevada a cabo en 1985, denominada *Nueva figuración gallega*, una muestra itinerante que recorrió gran parte del continente americano.

Patricia Gadea otra de las pintoras que se desenvuelven dentro de la movida de los 80 expone en junio de 1985. Protagonista en primera persona junto a Juan Maldonado, José Ugalde, Carlos Forns Bada, Sufrido Martín Beige y Antón Llamazares de la segunda generación de pintores figurativos madrileños y que exponían asiduamente en la galería Ovidio de Madrid. En julio de 1985 expone el sevillano Juan F. Lacomba pintor tangencial con respecto a la figuración madrileña, que presentó la muestra *Picacho-fósil-Carmona/85*.

En noviembre de 1985 vuelve a fijarse en la figuración malagueña con una exposición de José Luís Bola Barrionuevo³⁷, después de varios años sin exponer en la ciudad. En febrero de 1986 se realiza una muestra conjunta con el Museo de Bellas Artes de la obra de Francisco Peinado, volviendo a la línea de artistas nacido en los 50 con la obra del sevillano José María Bermejo en marzo de 1986.

Con la exposición de Bermejo se da por finalizada la etapa García Cubo y se inicia la etapa de Sebastián Camps. En una entrevista publicada en octubre de 1986³⁸ Sebastián Camps manifiesta su predilección por los pintores que iban a contracorriente, sin ataduras a estilos ni tendencias, eligiendo para sus primeras exposiciones a Adriá Pina y Jesús Conde. Poco tiempo duraron las buenas intenciones de Sebastián Camps ya que a continuación acude a Rafael Alvarado, lo que será una muestra de la inconsistencia de su discurso expositivo.

En noviembre de 1986 se presenta la exposición Jesús Conde, carente de recursos estilísticos y denotando una simplicidad manifiesta en consonancia con la etapa de Sebastián Camps. En diciembre de 1986 presenta a una perfecta desconocida, Teresa Pla, iniciando 1987 con una muestra de Francisco Peinado a la que le sigue otro pintor malagueño, Bernardo Roquero, formado artísticamente en Sevilla y profesor de la Escuela de Arte y Diseño de Málaga, y del cual no se puede reseñar ninguna exposición de interés. En marzo y abril dos exposiciones de cierto interés, la de Chema Tato en marzo y la de el artista jienense David Padilla.

Con estas dos exposiciones parecía que Sebastián Camps retomaba el rumbo de las nuevas generaciones pero todo quedó en un espejismo, ya que a finales de marzo se presenta una muestra homenaje a Van Gogh a la que le sigue Titi Pedroche

³⁶ Vid. "De la nueva figuración atlántica", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 11-5-2007.

³⁷ MAYORGA J.: "Diálogo entre fondo y figura en la obra de Bola", *Diario Sur*, Málaga, 2-11-1985.

³⁸ Vid. *Diario Sur*, 20-10-86.

en abril de 1986, con una obra ya conocida en Málaga. La exposición de Natali Pinazo en mayo de 1986 y una antológica dedicada a la tauromaquia picasiana da muestra del estancamiento de esta sala durante el periodo de Sebastián Camps. Con las exposiciones de Natali y Pedroche parece recurrirse a un enfriamiento artístico después del predominio de la nueva figuración, con dos autores poco señeros para estos propósitos, consiguiendo un contrapunto con respecto a las exposiciones de Tato y Padilla, aunque no creo que este fuera el propósito último de Sebastián Camps, más bien sería aunar exposiciones de artistas que el público identificara.

La característica de estos últimos años será los periodos de inactividad, con el siguiente bagaje: José Luis Rodríguez expuso en diciembre de 1987 una muestra de fotografía, Pascual Torres en diciembre de 1987, en febrero de 1988 Antonio Jiménez, en abril de 1988 expone Sebastián Navas, una exposición colectiva sobre los derechos humanos con la participación de Plácido Romero, Paco Aguilar, Gabriel Padilla, Carlos Durán, Alfonso Serrano, Chema Lumbreras, Juan Tendor, Manolo Criado, Enrique Queipo, Rosa Pedrero, Juan Carlos Guevara y Paco Rojas; Enrique Queipo en enero de 1989 y de nuevo Carlos Durán en febrero de 1989.

La última de las etapas con la que la sala de arte de la Diputación Provincial cierra los 80 será la de Joaquín Abenza, que en febrero de 1989 toma el relevo de Sebastián Camps al frente de la sala de la Diputación Provincial con una exposición de Faustino Cuevas en marzo de 1989 y en julio de 1989 de Chema Lumbreras, otro de los jóvenes artistas pertenecientes a la segunda generación figurativa malagueña, con los que se acaba la década.

El hecho de que un gran número de espacios expositivos nacidos durante la primera mitad de la década de los años 80 hayan desaparecido a mediados de 1984 no es nada excepcional, ya que los espacios expositivos de Málaga tienen una duración media de poco más de dos años, con la salvedad del Colectivo Palmo, Terral y los espacios institucionales activos en el segundo lustro de los 80. El resto han desaparecido, dando paso a otros que tampoco aportaron demasiado al panorama artístico de la ciudad. Los que han desaparecido son: 7/10, Harras, Vilches, Picasso, Miguel Ángel, Arkadia, Arcorac, Pámpano, La Herradura de Oro, Café-arte, Yunque y Casablanca. Cerraron sus puertas entre 1983 y 1985. Lo positivo de estos cierres prematuros, es el nacimiento de otros espacios expositivos que abren durante esta segunda mitad, los más destacados serán: la Sala de Arte Bacardi, La Maison, Benedito, Porticus, Café-teatro, sala Moreno Villa, Goya, La Medina, Arribabar, Fórmula Ocio, galería Ugalde, sala de exposiciones del Instituto Vicente Espinel y la sala de arte ADE. Otros se han remozado tanto en sus instalaciones como en su línea expositiva, es el caso de la sala de arte de la CAA.

Terral, a partir de 1984 muestra una línea de apoyo a las jóvenes generaciones, aunque con menos intensidad a partir del último tercio de la década, exponen artistas consagrados que van alternando con los recitales de poesía de escritores noveles. Dentro del periodo que va de 1986 a 1990 las exposiciones más destacadas son las de

Adolfo Santarem, con el título *Recién pintado*, realizada en marzo de 1986; a la que le siguió una exposición de Antonio Barba en junio y otra de Daniel Muriel en octubre.

En febrero de 1989 se lleva a cabo una colectiva que rompe con toda la dinámica de Terral desde su fundación, una exposición denominada *Realismo* con obras de Blanca Sánchez, Barberán, Fermín Durante, Robles Muñoz, Molero y Ruiz Blanco; apegados a la tradición de la estampa de corte localista. En marzo de 1989 Terral recobra el rumbo con la primera exposición individual del malagueño Joaquín Ivars; inmerso aun en su primera etapa, cercana al minimalismo e inmediatamente anterior a su paso al conceptualismo de los 90. En marzo de 1989 una colectiva de mujeres *Profumo di donna* que contó con la participación de Isabel Garnelo, Liliana-Mauro Coger, Encarni Lozano, Pilar Chamorro, Concha Mameli y Titi Pedroche.

La nueva línea expositiva del C.A.A. propuesta por Alfonso Canales a mediados de 1988, abandona la condición de espacio abierto que tuvo en los inicios de los 80, para convertirse en una sala que fuera una alternativa al discurso de las nuevas galerías³⁹. Este cambio se puede deber a que los espacios expositivos intentan elevar su nivel en consonancia con el movimiento que empieza a generarse en torno a las galerías ya reseñadas de Pedro Pizarro y Tecla Lumbreras, además del atractivo añadido del auge de los medios escritos y la proliferación de críticos de arte. Con anterioridad la sala de arte de la entidad bancaria seguía el modelo de la primera mitad de la década con exposiciones de artistas desconocidos alternando con jóvenes que empezaban a tener cierta proyección, como Lope Martínez Alario que expone en mayo de 1985. A Lope Alario le sigue una serie de nombres desconocidos dentro del ámbito artístico malagueño del momento, con exposiciones de Antonio Quero en febrero de 1986 y Mercedes Martín, en marzo del 86. En junio del 86 expone Pedro Somera, artista perteneciente a la generación de finales de los 60 con una trayectoria claramente descendente, para continuar con José Fernández Ballesteros en julio de 1986, Francisco Navas en septiembre del 86, Alfonso Martínez en enero de 1988, Fernando Wilson, en febrero de 1988, Manuel Carmona, en abril del 88, Carlos Barceló en junio de 1988 y Carranza Marmolejo también en junio de 1988. A partir de este momento la sala se somete a una intensa reforma, ampliando sus instalaciones y dotándola de mejores medios. Este cambio de aspecto también se dejó sentir, como ya he comentado, en la línea expositiva a seguir. El primer artista que inaugura este nuevo periodo es el pintor sueco Bengt Lindström en octubre de 1988, al que le sigue Stefan en diciembre de 1988 y Héctor Carrión en enero de 1989, tres artistas de la generación de finales de los 50 y principios de los 60 que nada aportan al panorama de los ochenta, pero que intensifican la labor de la sala dentro del organigrama expositivo. A continuación la obra gráfica de Montijano en febrero de 1989; una colectiva de 30 artistas en abril de 1989 y una peculiar muestra de la obra pictórica de Julio Caro Baroja.

Para terminar este amplio recorrido por los espacios expositivos de la Málaga de los 80, hacer mención de la sala de exposiciones del Cortijo Bacardi, situada en

³⁹ Vid. "Nueva etapa del C.A.A.", *El Observador*, nº 10, Málaga, 1988.

uno de los polígonos industriales del cordón metropolitano malagueño. Desarrolla su actividad ininterrumpidamente desde 1986 hasta 1999, siendo otro ejemplo de los cambios que se están produciendo en el ámbito artístico malagueño, con una primera etapa titubeante que va desde 1986 a 1988, donde la nota predominante es la alternancia de artistas nacionales con internacionales sin demasiada relevancia. La segunda etapa se inicia acabando la década y enfocada hacia los artistas malagueños surgidos de la nueva figuración, destacando la colectiva realizada en abril de 1989; con obras de Brickmann, Faustino Cuevas, Díaz Pardo, Carlos Durán, Antonio Jiménez, Chema Lumbreras, Gabriel Padilla, Francisco Peinado, Plácido Romero, Pepe Seguiri y Fernando Teixidor. Sin dejar de ser la típica exposición colectiva que muestra las diferentes generaciones a modo de abanico panorámico, da entrada a nuevas promesas como los jóvenes Faustino Cuevas, Chema Lumbreras y Plácido Romero. La clave de esta exposición es que se hace bajo una directriz determinada inserta en su enunciado: *Bajo el signo de Eros*, por lo que se vuelve a apreciar un discurso expositivo, una vía de escape a las exposiciones contenedores, además de contar con la peculiaridad de que en esta ocasión todos los artistas son malagueños. Este tipo de exposiciones que en Málaga iniciara, allá por 1982, García Cubo en el Ateneo de Málaga con la macro-exposición denominada *1.000.000 de pavos* o *Artistas en el Ruedo*, siendo director de la sala de la Diputación Provincial, se generalizaron posteriormente con Pedro Pizarro en exposiciones como las ya comentadas *San Sebastián* o *Co-mercía* y con Tecla Lumbreras, la que más se prodigó, así como el colectivo el Palmo con las exposiciones *El disco de tu vida* o *El hombre y el salario*. Estas exposiciones temáticas fueron para el espectador un modo didáctico de entender las diferentes tendencias que se aunaban en la plástica malagueña, así como un aliciente más lúdico para los artistas que se prestaban a este tipo de muestras.

Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso en París, Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971

Andrés Luque Teruel
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El artículo plantea los vínculos formales de las esculturas de Picasso relacionadas por la configuración mediante planos que, en sí mismos o asociados, constituyen el volumen. Esos vínculos, determinados por la naturaleza plástica del sistema creativo de Picasso, inducen a una nueva propuesta de clasificación, en la que la importancia de los materiales de ejecución, evidente, queda supeditada a la condición circunstancial que le correspondió en origen.

PALABRAS CLAVE: Escultura/ Picasso/ Cubismo/ Francia.

New Classifications for Picasso's Plane Sculptures in Paris, Vallauris, Cannes and Mougins (1943-1971).

ABSTRACT

This article is about the formal links of the Picassos's sculptures created by planes that, simples or associates, constitutes the volume. These links, dues by the plastic conception of the Picassos's creative system, determine the new classification proposition. The materials remain in the circumstantial original condition.

KEY WORDS: Sculpture/ Picasso/ Cubism/ France.

El enunciado de escultura plana, no muy preciso pero real, agrupa dos procedimientos en la obra de Picasso y hasta cinco estilos vinculados a ellos y a las posibilidades formales que propiciaron. En numerosas ocasiones, la historiografía no lo tuvo en cuenta y la presentó indistintamente y en función de los principios comunes, evidentes, que determinaron el sentido homogéneo de la producción. Las características de esas esculturas concebidas mediante la presentación o la asociación de planos, la uniformidad consiguiente, prevaleció sobre cualquier otra consideración. A ello contribuyó la utilización de materiales comunes, como el papel, los cartones, las chapas recortadas, las tablas reaprovechadas, el cemento y el acero corten, que potenciaron las relaciones.

Esa apreciación, justificada por cuanto las esculturas tienen en común, siendo válida, es insuficiente, pues excluye las peculiaridades de los distintos procedimientos formales, relegados por los materiales, y, con esto, las de los estilos asociados. La creativi-

* LUQUE TERUEL, Andrés: "Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso en París, Vallauris, Cannes y Mougins, de 1943 a 1971", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 349-374.

dad técnica aportó singularidades tales y estéticas que corresponden a cada uno, y esto generó vínculos específicos e indisolubles, que las explican en función del sistema creativo de Picasso. Al mismo tiempo, pese a los puntos comunes, son muy distintas entre sí, tanto como la naturaleza debida a los fundamentos con los que fueron concebidas.

Lionel Prejger¹, colaborador de Picasso como responsable del taller en el que éste realizó la mayoría de las esculturas con planchas metálicas, de 1954 a 1959, recogió los testimonios del artista y expuso los criterios con los que las elaboró. Fue el primer paso para la correcta comprensión de estas esculturas. Prejger indicó que la preocupación de Picasso fue *la transformación de los recortes de papel en formas consistentes*, declaración que estableció la relación directa con las esculturas recortadas en papel desde 1942.

Werner Spies fue consciente de las diferencias de esas esculturas en las que Picasso reprodujo originales recortados en papel con la colaboración de Lionel Prejger y las que, con planteamientos similares, y el mismo taller como asistencia técnica, fueron consecuencia de plantillas específicas, proyectadas como modelos de esculturas concretas, y, por lo tanto, sustitutivas de las referencias formales sobre las que aplicaba su sistema creativo. Esto explica el origen y el sentido de las variaciones sobre un mismo tema, frecuentes en las esculturas en láminas metálicas.

Spies valoró también las diferencias entre éstas y las esculturas con tablas ensambladas y las de tamaño colosal en cemento y acero corten. Las distinguió en función de los materiales, y no de los procedimientos, motivo que limitó la reflexión, muy escueta², reducida a la propuesta de cuatro grupos en función de la percepción de las formas. Spies la supeditó a las condiciones de las figuras plegadas, la realidad material de las planchas metálicas, las condiciones compositivas del grupo de *Las Bañistas*, y el desarrollo de la escultura plana de carácter monumental.

Con ese precedente, Sally Fairweather centró sus investigaciones en las esculturas monumentales y en la colaboración de Carl Nesjar en la aplicación de los encofrados grabados ensayados por el arquitecto, Erling Viksjö, y el ingeniero, Sverre Jystad, en Oslo. Fairweather³ recogió las opiniones de Nesjar y, a través de éste, los testimonios de Picasso, especialmente satisfecho con la simplicidad y la grandeza de los *grabados en hormigón* del Palacio de Gobierno de Oslo y el Museo de Antibes, en 1957; y con la resuelta monumentalidad de *Cabeza de mujer*, en Gon, cerca de Narvik, en Noruega, en 1958. En función de ello, analizó las relaciones entre los originales concebidos con planos de distintos materiales, la mayoría en papel o chapa y de los años cincuenta o principios de los sesenta, con el resultado final, a gran escala, de los encofrados grabados y las plantillas de acero corten.

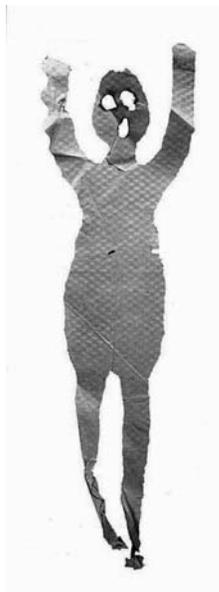
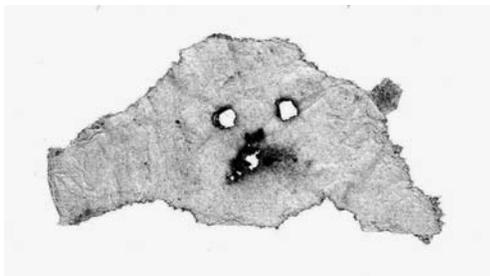
La segunda valoración de Spies⁴ asumió las explicaciones de Lionel Predjer

¹ PREJGER, L.: "Picasso découpe le fer"; en *L'Oeil*, nº 82, octubre de 1961.

² SPIES, W.: *Esculturas de Picasso*; Stuttgart-Verlag Gerd Hatje-Barcelona, Gustavo Gili, 1971, págs. 221 y ss.

³ FAIRWEATHER, S.: *Picasso's concrete sculptures*; Nueva York, 1982, pág. 39.

⁴ SPIES, W.: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, págs. 269-311.

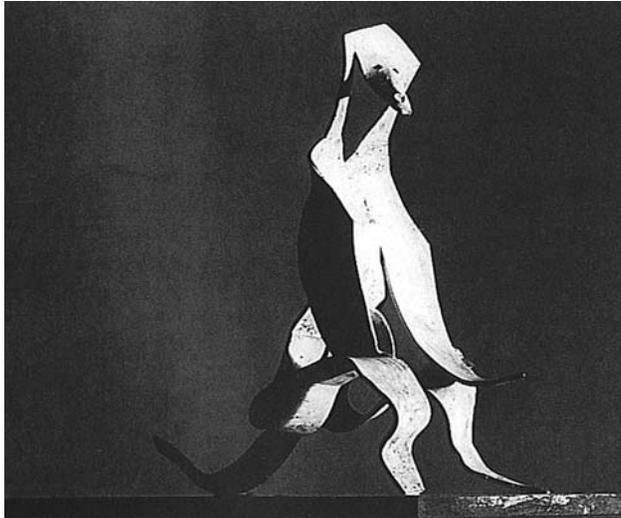


1. PICASSO: *Cabeza de perro*, París, 1943.
2. PICASSO: *Figura con los brazos en alto*, París, 1943.

y Carl Nesjar y los análisis de Sally Fairweather. Aún así, mantuvo el criterio anterior y, en función de éste, propuso tres grupos por orden cronológico y según los materiales: el primero, las esculturas plegables de chapa, a las que fijó su origen en los recortes de papel, en 1942, y trató de modo conjunto, relacionándolas entre sí, con lo que unificó los dos primeros apartados de aquella; el segundo, formado por el grupo de *Las bañistas* y los ensamblajes con tablas equiparables; y el tercero, la escultura plana final, en referencia a la de carácter monumental y colosal.

En esta ocasión, el análisis de Spies fue más amplio y profundo. En las esculturas plegables distinguió dos fases, la primera, fundamentada en las variaciones con planchas metálicas sobre un mismo motivo dibujado, que como quedó expuesto, se convirtió en la referencia para la aplicación canónica de su sistema creativo, con dos planteamientos alternativos: la forma recortada y doblada, que explota las posibilidades de las superficies lisas, matizadas con la pintura, de la que propuso como ejemplo significativo la serie *Cabeza de Sylvette*, en Vallauris, en 1954; y las cabezas sobre postes cilíndricos, trasunto de las señales, que representan el cuello y actúan como ejes que sostienen planos en ángulos. La segunda fase de esas esculturas plegables con chapas, la identificó con las composiciones complejas sujetas a los comentarios y las referencias aportadas por Lionel Prejger, en las que los puntos de soldadura están visibles y las superficies aparecen cubiertas por capas de pintura blanca de distinta densidad, procedimiento del que citó como ejemplos la serie, *Silla y Mujer con sombrero* -ésta, según una pintura del mismo año- todas en Cannes, en 1961.

El segundo grupo de tal propuesta de Spies, refiere a esculturas planas realizadas con tablas recortadas y ensamblajes de tablas que representan figuras individualizadas, grupos, e incluso, como en el caso de *Las bañistas* (Cannes, 1956),



3. PICASSO: *Mandrill*, Cannes, 1961.

auténticas instalaciones en el sentido actual del término. Spies equiparó esta composición con el ensamblaje pintado, *Centauro*, (Niza, 1955) y sobre todo, relacionó las fracturas, las quemaduras y otros deterioros manipulados de las tablas con la *action painting* de Jackson Pollock. En tercer y último lugar, mantuvo la denominación de escultura plana para la monumental en cemento o metal, en la que Picasso reprodujo originales de los años cincuenta y sesenta con la colaboración del escultor de oficio Carl Nesjar, tal expuso Sally Fairweather.

Las explicaciones y las aportaciones de Lionel Prejger, y el estudio de Sally Fairweather iniciaron el conocimiento sistemático de las esculturas que trataron. La propuesta de clasificación de Spies fue consecuente con tales aportaciones y estableció unas pautas lógicas, comprensibles, por ello, válidas. Esto en cierto sentido, el que corresponde a la necesidad de catalogación según los géneros. La eficacia varía si la aspiración es la comprensión del proceso creativo de Picasso como fundamento de la definición plástica y del significado con el que fueron dadas a la dimensión estética. Los indicadores de la clasificación de Spies no fueron determinantes en ese proceso. Sólo fueron cuerpos físicos que constituyeron el soporte para materializaciones, exclusivas o alternativas, de estados procedentes de distintos desarrollos formales.

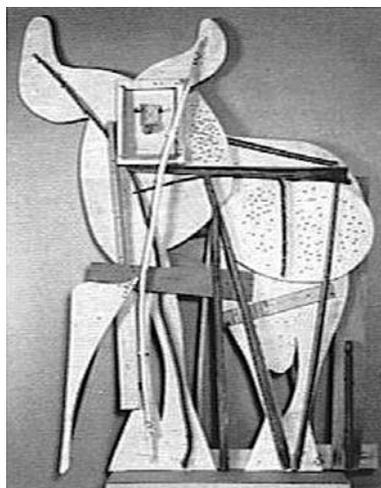
Spies dividió las esculturas planas de Picasso en tres grupos según los modos operativos, esto es, los materiales y las técnicas asociadas a cada uno; e igualmente analizó las formas en relación con los condicionantes de la percepción, factor que estimó supeditado a ello. Indagó en el origen de las formas en sentido

lineal, desde la referencia o modelo detectado hasta la última consecuencia resuelta con el mismo procedimiento material. Esto limitó un amplio número de esculturas a compartimentos estancos ajenos a la realidad del sistema creativo de Picasso, en el que la creatividad técnica y la formal se proyectaron al unísono, en un proceso en el que la forma objetivada y las variaciones intuitivas consecuentes actuaron como fuerzas complementarias. La referencia objetiva, el impulso lúdico alentado por la cualidades plásticas de aquélla, y la reflexión definitiva que generó estados finales y nuevas referencias, se manifestaron con independencia de los géneros y, en consecuencia, de los materiales.

El concepto creativo de Picasso, propio, firme, lúcido, primó en todo momento. Esto propició la creatividad, la riqueza de los desarrollos formales y los procedimientos técnicos. Los materiales, importantes en cuanto a los resultados finales, fueron, sin embargo, circunstanciales respecto de tales desarrollos y procedimientos. Ese hecho diferenciador -advertido por Spies- no fue decisivo en el proceso creativo, y, por ese motivo, no es idóneo para el estudio completo de estas esculturas, pues ignora las relaciones de los originales de cada grupo con los restantes. Esas relaciones, de índole formal, como corresponde a la naturaleza del sistema creativo de Picasso, son fundamentales. Dilucidarlas permitirá establecer una nueva propuesta de clasificación, que atenderá a la naturaleza del sistema creativo de Picasso, a las cualidades plásticas de las esculturas, a las características de los distintos modos de materialización de éstas, y a las relaciones establecidas entre las obras que proceden de una misma aplicación del sistema o de una reaplicación del mismo sobre un estado de otra anterior en la esfera formal a la que pertenecen.

La reconsideración y la nueva propuesta de valoración son necesarias para comprenderlas en el sentido pleno con el que Picasso las dotó desde la doble perspectiva técnica y formal. Las aportaciones en esos ámbitos, las singularidades implícitas y las originadas por las relaciones que propiciaron, fundamentan esta nueva propuesta de clasificación en función de la naturaleza de cada obra.

El primero de los procedimientos aludidos al inicio de estas líneas consiste en el recorte de materiales lisos, tales como papel, cartón, metal o madera, técnica que Picasso practicó desde la infancia; el segundo, en las combinaciones y ensamblajes de planos de los mismos materiales, con los que desde época cubista, ocupó la ter-



4. PICASSO: *Gran toro*, Cannes, 1958.



5. PICASSO: *Mujer con sombrero*, Cannes, 1961.

cera dimensión con un concepto inédito de escultura. Los dos procedimientos, el recorte simple y la combinación de planos, fueron válidos con todos los materiales citados. Picasso los utilizó indistintamente. El desarrollo formal fue el que marcó las características de los estilos, en los que predominó un procedimiento u otro, y en función de ello, los materiales adecuados para cada propósito, que no son exclusivos.

En algunas de las obras del primer grupo o estilo se podría discutir su naturaleza escultórica (de hecho ya ha sucedido) y en el futuro puede que no se consideren tales. Sin embargo, deben estudiarse en ese sentido porque así lo hizo Picasso, que las equiparó a las demás, en las que por supuesto, es innegable su condición de esculturas. A los cinco estilos enunciados hay que sumar un sexto, consecuencia de los anteriores.

1. LOS RECORTES DE PAPEL.

Lionel Prejger no estudió los precedentes de las esculturas metálicas en las que colaboró, en las que reconoció la intención de Picasso de transformar los recortes de papel en formas consistentes. Aunque no lo hiciera, tal intención conlleva la aceptación implícita de la categoría escultórica de esos recortes. Werner Spies asumió la identidad de los mismos y los estudió como referencias para nuevas aplicaciones o modelos concretos en otros materiales. Sólo le faltó investigarlos de modo sistemático, como esculturas en sí, en concordancia con su inclusión en el catálogo que elaboró junto a Christine Piot.

Spies⁵ no las trató como tales. Pensó que Picasso inició trabajos similares en época cubista y retomó un procedimiento que conocía bien por influencia de Henri Matisse, en torno a 1942. Los papeles pegados cubistas y los papeles recortados de Matisse, con los que las esculturas de Picasso no mantienen relaciones técnicas ni formales, responden a criterios pictóricos, no son esculturas ni las propiciaron, salvo excepciones que en el caso de éste, fueron debidas a las inquietudes vinculadas a la creatividad técnica en la aplicación de su sistema, con las que superó la frontera de los géneros, la pintura y la escultura en obras mixtas⁶, en 1913 y 1914.

⁵ SPIES, W.: *La escultura... op. cit.*, págs. 269 y 270.

El antecedente es otro. Las primeras esculturas de Picasso, de 1886 a 1892, fueron recortes de papel, que no tuvieron tal consideración en esa época. Son figuras planas, esto es, proyecciones bidimensionales que ocupan un lugar mínimo en el espacio. Justo lo contrario de lo que entonces se entendía por escultura. Spies las mencionó con intenciones biográficas, casi como si de un juego se tratase y quizás por ello, después no las consideró en ese sentido. En aquel momento, no suponían una temprana valoración del material ni de la relación del volumen con el espacio en el sentido conquistado por el cubismo. Las que se conservan son miniaturas realistas y a la vez íntimas, personales, ofrecidas como un juego y como prueba de habilidad y de talento.

Los recortes de Picasso posteriores a 1942 son consecuencia de esas obras infantiles malagueñas. Si Picasso, y con él Zervos⁷, Kahnweiler y Brassai⁸ y Spies⁹, consideraron estos recortes avanzados como esculturas, aquéllas también lo son, pues no hay ninguna diferencia técnica entre ellas, salvo alguna variante que no altera el sentido. Una en concreto, *Pez*¹⁰ (París, 1943) está recortada y modelada y muestra el naturalismo de *El perro de Tola Calderón*, (Málaga, de 1888 a 1891). También *Cabeza de pájaro*¹¹ (París) remite a dicho origen. La técnica, el estilo naturalista y el virtuosismo de estas esculturas de madurez son análogos a los de la infantil malagueña. Las siluetas están recortadas con precisión, y el interior animado con finos trazos naturales. Sutiles arrugas modelan la superficie y generan el efecto de un bajorrelieve. París y Málaga están así unidas en la escultura de vanguardia del siglo XX.

El procedimiento, cuyo origen es claro, generó otros, consecutivos, con los que superó la raíz infantil expuesta. Los nuevos conceptos escultóricos trascendieron la filiación inicial, y la proyección de la producción tardía de Picasso superó los límites en función de otras referencias técnicas y formales.

La procedencia de la técnica explica por qué Picasso no aplicó su sistema en la mayoría de las esculturas de este primer estilo, en las que procedió según el impulso lúdico. La técnica y la ejecución son similares, pero sustituyó el estudio formal, la secuencia de variaciones sobre una referencia formal determinada, fundamento del sistema, por la representación de figuras humorísticas, concebidas en momentos de ocio que como tales, ofreció de broma a Dora Maar. Son bastantes: seis con el título *Cabeza de perro*¹² [1], dos con el de *Cabeza de zorro*¹³, tres con el de *Calavera*¹⁴, y tres con el de

⁶ *Violín*, Zervos (Z) II, 784; Daix y Rosselet (DR) 652; Museo Picasso, París (MPP) 248. *Botella de Bass*, Z XXIX, 45; DR 687; MPP 43.

⁷ ZERVOS, C.: *Picasso*, París, Cahiers d'Art, 1932 a 1978, 34 Vol.

⁸ KAHNWEILER, D. H. y BRASSAI: *Les sculptures de Picasso*; París, 1948, pág. 150 y ss.

⁹ SPIES, W.: *La escultura...* pág. 269.

¹⁰ Colección Dora Maar, papel cortado, 13 cm. de altura. Kahnweiler y Brassai (KB) 150; Werner Spies (WS) 265.

¹¹ *Ibidem.*, papel cortado. WS 264.

¹² *Ibidem.*, papel rasgado y quemado, primero y segundo y sexto de 14 cm. de altura, los demás de inferior tamaño. KB 133, 134, 135 y 151; WS 247 a 252.

¹³ *Ibidem.*, papel rasgado, 9 y 12 cm. de altura. KB 137 y 138; WS 254 y 255.



6. PICASSO: *Mujer con sombrero*, Cannes, 1961.
7. PICASSO: *Cabeza de mujer (Jacqueline)*, Mougins, 1962.

*Máscara*¹⁵; y como unidades, *Figura con los brazos en alto*¹⁶ [2], *Cabeza de fauno*¹⁷, *Cabra*¹⁸, *Guante*¹⁹, *Farándula*²⁰, *Busto de mujer*²¹ y *Niña*²², todas en París, en 1943. Mary Ann Caws²³ dijo de estos recortes y sobre todo, de uno de los perros:

“El perro blanco de orejas caídas forma parte de una serie que Picasso realizó para consolar a Dora de la muerte de su adorado perrito faldero maltés blanco. En este caso, utilizó una servilleta de papel, que quemó como una colilla para hacerle los rasgos de la cara. Dora atesoró todo lo que Picasso hizo con sus ingeniosas manos, por insignificante que fuera. Estas figuras de papel y fragmentos son una mínima parte de la colección que ella reunió”.

14 *Ibidem.*, papel rasgado, 14, 12 y 14 cm. de altura. KB 140,139 y 141; WS 256 a 258.

15 *Ibidem.*, papel rasgado. KB 136; WS 253, 263 y 268.

16 CAWS, Mary Ann: *Dora Maar. Con y sin Picasso*; Barcelona, Destino, 2000, pág. 160.

17 Colección Dora Maar, papel rasgado, 24 cm. de altura. KB 142; WS 259.

18 *Ibidem.*,

19 *Ibidem.*, papel rasgado. KB 148; WS 261.

20 *Ibidem.*, papel rasgado. WS 262.

21 *Ibidem.*, papel rasgado, 13 cm. de altura. KB 149; WS 269.

22 *Ibidem.*, papel rasgado, 13 cm. de altura. KB 146; WS 270.

23 CAWS, Mary Ann: *Dora Maar. Con y sin Picasso*, op. cit., pág. 182.

El comentario no puede ser más claro. Picasso consoló de modo irónico a Dora Maar, pues las cabezas de perro, sobre todo la referida por Mary Ann Caws, parecen fantasmas. El papel rasgado y las quemaduras para iluminar el interior, en vez del recorte y los trazos pintados, son las variantes que cité, cuyos efectos peculiares indican la evolución sin que cambie el concepto. También los papeles estampados que utilizó en obras como la última *Máscara*, *Busto de mujer* y *Niña*, las dos primeras con atractivas cuadrículas en tonos rojos, la tercera con letras publicitarias.

El procedimiento no se quedó sólo en el impulso del juego y en la ironía, en otras ocasiones, Picasso, fiel a su sistema creativo, de naturaleza plástica y en un complejo equilibrio entre las definiciones proporcionadas por las reflexiones y los conceptos y las libertades derivadas de las indagaciones intuitivas, creó obras complejas, como, *Paloma con cara*²⁴, en 1948, que además tiene significado simbólico. La paloma está recortada con la pechuga hacia arriba y las alas abiertas (frontal) y la cabeza de perfil. En su interior está dibujada una cara femenina, tal vez la cara de la paz.

Con ésta se relaciona *La española*²⁵ (Cannes, 1960-61), silueta de un rostro femenino de perfil, que, reproducida en chapa y solapada de modo que los puntos de apoyo le permiten sostenerse en vertical, responde a una de las variantes que veremos a continuación. Análoga, más integrada en una instalación es *Palomo con guisantes*²⁶, (Cannes, 1961), recorte que colocó en el interior de un recipiente.

La cronología de la mayoría de las esculturas o recortes de este primer estilo plano, reducido, íntimo; a la vez -y no es contradictorio- que monumental, corresponde a 1943. Después, decantado por los siguientes, derivados, pero más elaborados y complejos, lo utilizó en obras mixtas, en 1948 por la incorporación de elementos dibujados, independientes en cuanto a la forma, no al significado, complementario; en 1960 y 1961, como parte de instalaciones a las que aportan un elemento y una información determinada.

Un caso distinto es el de *Cóndor en una rama*²⁷ (París, 1943) que Spies²⁸ incluyó en el catálogo de Picasso, pues es un dibujo sobre papel que no responde al concepto escultórico de las anteriores.

2. RECORTES DE PAPEL O CHAPA MODELADOS.

El procedimiento es consecuencia de la interpretación en láminas de metal de las construcciones con *churros* de barro superpuestos que datan de 1950. Picasso asumió las posibilidades de las modulaciones de las superficies de arcilla y el carácter plano de los recortes de papel, y de ese modo, dispuso plantillas modeladas como si de barro se tratase. Esas plantillas originales que Picasso concibió con un propósi-

²⁴ Colección Particular, papel recortado y dibujado, 20 x 19'5 cm. WS 339.

²⁵ Colección Particular, papel recortado, 20 x 20 cm. Chapa recortada, arqueada y pintada, 220'6 x 15 x 15 cm. WS 571.

²⁶ Colección Lionel Prejger. Cartón y papel recortados y dibujados, 7'4 x 19'5 x 12'9 cm. WS 577 A.

²⁷ Colección Dora Maar. Dibujo sobre papel. KB 147; WS.

²⁸ WS 266.

to determinado, la materialización definitiva en planchas metálicas, tienen empero, un valor plástico en sí, equiparable al de la objetivación que las convirtió en referencia de nuevas indagaciones manifestadas con independencia de los géneros.

Ese año Picasso modeló así *Cabra con pata doblada*²⁹, y sustituyó los *churros* de barro por plantillas de cobre recortadas y modeladas en *La pequeña cabra*³⁰. Las dos esculturas son muy parecidas, son variantes de una aplicación del sistema en las que recurrió a procedimientos distintos. Con el mismo concepto realizó *Pájaro picoteando*³¹ y cuatro obras tituladas *Búho*³², éstas sobre pedestales de ladrillo y con brillantes simplificaciones que, en el caso de la primera, llegan a la abstracción de unas líneas en el espacio, todas en Vallauris, 1950.

Picasso utilizó el procedimiento en aplicaciones conocidas del sistema en Cannes, 1961. Las más importantes las que retomaron una referencia de principios de siglo, el mandril. El modelado de los miembros separados de la silueta le permitió colocar sentadas a tres de estas esculturas y andando a cuatro patas a otra³³ [3], por lo que Spies la confundió con un perro. Picasso las dotó de entidad suficiente; las ondulaciones asumieron la representación del volumen mediante el vacío que lo supone, recurso heredado de época cubista. Las contracurvas de estos monos o mandriles equivalen al cesto del abultado vientre de *Mandril con cría*, en Vallauris en 1951, representado en hueco mediante curvaturas de la lámina, es decir, sin la intervención de planos y contraplanos. La maleabilidad de las planchas de metal permitió a Picasso continuar la aplicación del sistema, trascendiendo la indagación formal con la creatividad técnica que, suficiente en sí en la nueva dimensión estética, no lo apartó del natural.

Cuando lo hizo, como en las siete esculturas tituladas *Pájaro*³⁴ (Cannes, 1961), fue por decisión propia. Tanto como cuando ajustó el procedimiento a una representación naturalista, caso de *Gallo*³⁵ (Cannes, 1961), obra en la que asumió criterios desarrollados por Pablo Gargallo y Julio González en la cuarta década.

3. SILUETAS Y CONTRA SILUETAS.

Picasso resolvió estas esculturas mediante siluetas y contra siluetas que completan la figura. Las trabajó con dos criterios: uno simplificado, básico, directo, de gran impacto visual; el otro, complejo, fiel a sí mismo y a la vez, actual, vanguardista, en contacto con las últimas tendencias internacionales.

²⁹ Colecciones Particulares, arcilla / bronce, 9 x 10'5 x 4'5 cm. WS 394.

³⁰ Colección Particular, chapa de cobre recortada y doblada, 11'5 x 8 cm. WS 398.

³¹ Colección Particular, chapa de cobre recortada y modelada sobre un pedestal de ladrillo, 5'5 x 10'5 x 7'5 cm. WS 399.

³² Colección Particular, chapa de cobre recortada sobre un pedestal de ladrillo, 4 cm. de altura, 19 x 10'8 x 5'5 cm. 17'2 x 11 x 13'5 cm. y 12'5 cm. de altura. WS 400, 401, 401 A y 402.

³³ Colecciones Particulares, papel recortado / chapa pintada de blanco, 18'5 x 6'5 cm; 11'5 x 8 x 14 cm; y las mismas medidas para el tercero. WS 578, 1, 2 A y B.

³⁴ Colecciones Particulares, papel recortado / Chapa pintada de blanco, 16 a 19 x 10 x 4'5 cm. WS 577, 1 y 2 a 8.

³⁵ Colecciones Particulares, papel recortado / Chapa pintada de blanco, 25 x 30 x 10 cm. WS 576.

La primera opción consistió en el recorte de una silueta plana animada por el dibujo, procedimiento afín al primer grupo o estilo propuesto. La diferencia con éste radica en la significación del dibujo complementario, apropiado para el énfasis de los volúmenes virtuales implícitos en la silueta recortada. De este modo, representó temas tales como *Músicos sentados*³⁶, *Carro de combate tirado por dos caballos*³⁷ (Cannes, 1956), y, traspasado ello a la madera, *Mujer sentada*³⁸, tres titulados *Cabeza de toro*³⁹, *Gran toro*⁴⁰, y *Pájaro*⁴¹, todos en Cannes, en 1958. En las obras de madera, sustituyó los trazos dibujados, cuya presencia estaría muy limitada en el plano visual, por el equivalente aserrado, esto es, en negativo, excepto en *Gran toro* [4], la obra más compleja de este grupo, en la que los trazos aparecen en positivo mediante listones y varas de madera ensambladas en idéntica disposición.

La segunda de estas opciones, que bien pudiera constituir un grupo distinto de la primera si prevalecen las diferencias en los planteamientos técnicos, es la combinación de siluetas y contra siluetas, y hueco siluetas en distintos planos, procedimiento complejo con el que Picasso superó en audacia a los jóvenes David Smith y Anthony Caro, cuyos planos nunca superaron la alusión a cuerpos geométricos. La combinación de siluetas y contra siluetas con atractivos hueco siluetas determinó el máximo grado de evolución de la escultura en papel de Picasso. En ello asumió las aportaciones de los grupos anteriores y de los dos siguientes, simultáneos a éste.

La aplicación del sistema se fundamentó en dos referencias simultáneas, una formal, prioritaria, el natural constituido por el estilizado cuello y la cabeza de la joven y bella amiga de Picasso; la otra, técnica, el procedimiento propio con el que materializó los distintos estados de la aplicación, tal y como se aprecia en los primeros ejemplos: *Sylvette I a IV*⁴² (Vallauris, 1954). Ello aunó dos indagaciones, la formal, proyectada en dos géneros complementarios, el recorte y la pintura; y la técnica, entendida ésta desde la perspectiva de la creatividad en la dimensión estética contemporánea.

Picasso plegó el recorte de las siluetas con las que configuró *Cabeza de Sylvette I a IV* de modo que se sostuvieran erguidas. El procedimiento, apropiado para los originales en papel o cartón, es idóneo para la transcripción de las réplicas en planchas metálicas. El dibujo o la pintura es fundamental, sin éstos, las esculturas no tendrían sentido. Tal es extensible a las dos interpretaciones de *Cabeza de mujer*⁴³ (Cannes, 1961). La segunda de ellas, sin pintura ni dibujo, casi abstracta. La

³⁶ Colecciones Particulares, papel recortado / Chapa, 74 x 52'5 cm; 75 cm. de altura; 80 x 105'5 cm; 72 x 80 cm; 81 x 106'5 cm; 72 x 80 cm; 80 x 25 cm; 80 cm. de altura. WS 548, 549 y 549 A a F.

³⁷ Colección Particular. Papel recortado y dibujado, 17 x 83 cm. WS 549 G.

³⁸ Colección Particular, madera aserrada y pintada, 62 x 49'3 cm. WS 547.

³⁹ Colecciones Particulares. Madera aserrada y pintada, 85 x 63'5; 126'5 x 94 cm; 126'5 x 97 cm; WS 545, 546 y 546 A.

⁴⁰ Museo de Arte Moderno, Nueva York. Madera aserrada, clavos, tornillos y peciolo de hojas de palmera, 145 x 117 x 10 cm. WS 545 A.

⁴¹ Colección Particular, madera aserrada y pintada, 85 x 63'5 cm; WS 648 A.

⁴² Colección Particular, chapa recortada, doblada y pintada, 71 x 46 x 5 cm; 71 x 50 x 5 cm; 64'5 x 33 x 18 cm; 67 x 50 x 11 cm. WS 488 a 491.

⁴³ Colecciones Particulares. Cartón recortado y doblado, 28 x 22'5 cm; y chapa recortada, arqueada, pinta-

misma manipulación del recorte plano sostenido en escuadra, se ve en seis series debidas a otras tantas aplicaciones del sistema: *Mujer con los brazos en alto*⁴⁴, *Mujer con los brazos abiertos*⁴⁵, *Futbolista*⁴⁶, *Cabeza de mujer*⁴⁷, *Cabeza de hombre*⁴⁸ (Cannes, 1961-1963), y *Desayuno en la hierba*⁴⁹ (Mougins, 1962). Todas parten de un primer estado en papel o cartón y están materializadas en planchas metálicas. Los ejemplares de esas series que se quedaron sin pintura, como uno de los estados de *Futbolista*⁵⁰ y otro de *Cabeza de hombre*⁵¹, éste con una preparación de las superficies que le proporcionó texturas parecidas a los trabajos con barro, tienen el mismo sentido pro abstracto que la *Cabeza de mujer* citada.

La silueta, plegada y apoyada en escuadra, ocupa el espacio mediante planos carentes de volumen, donde éste es sólo supuesto por el dibujo o la pintura, ficción sin la que serían abstracciones difíciles de interpretar. En una de ellas, *Busto de*

da y sobre dibujada, 28 x 21 x 9'5 cm. WS 610. Cartón recortado, plegado y dibujado; chapa recortada, doblada y pintada, 29'5 x 19 x 8 cm. WS 615. Cartón recortado, dibujado y plegado, 80 x 65 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 80 x 66 x 30 cm. WS 617. Cartón recortado, plegado y dibujado, 39'5 x 29'5 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 41 x 30 x 10 cm. WS 618. Papel recortado y doblado, 38 x 30 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 39 x 24 x 11'2 cm. WS 621.

⁴⁴ Colecciones Particulares, papel recortado y doblado, 32 x 8 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 33 x 12'5 x 4'5 cm; chapa recortada y doblada, 33 cm. de altura; chapa recortada y doblada, 33 cm. de altura. WS 593.

⁴⁵ Original en papel recortado y doblado, 36'5 x 37 cm. WS 594, MPP 1830. Las demás en Colecciones Particulares. Chapa recortada, doblada y pintada por las dos caras, 36'2 x 34'5 x 13 cm; chapa recortada, doblada y pintada por una sola cara, 35'5 x 36 x 14'3 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 36'2 x 34'5 x 13 cm WS 594. Papel recortado y dibujado, 26'5 x 21 cm; chapa y tela metálica recortadas dobladas y pintadas por las dos caras, 29 x 22 cm. WS 594 A. Chapa y tela metálica recortadas, dobladas y pintadas por las dos caras, 178 x 170 cm. WS 595. Museo Picasso, París. Chapa y tela metálica recortadas, dobladas y pintadas, 183 x 177 x 72'5 cm. WS 596; MPP 360. Chapa y tela metálica recortadas, dobladas y pintadas, 178 x 170 cm.

⁴⁶ Museo Picasso, París. Chapa recortada, doblada y pintada por las dos caras, 58'3 x 47'5 x 14'5 cm Colección Particular. WS 605; MPP 362. Chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 29 x 26 cm WS 605 A. Papel recortado, doblado y dibujado, 60 x 41 cm Colección Particular. Museo Picasso París. Chapa recortada, doblada, pintada por las dos caras y sobre dibujada con tiza, 58 x 48 x 24 cm. WS 606; MPP 363.

⁴⁷ Original en papel recortado y doblado, 22'5 x 15 cm Chapa recortada y doblada, 21 x 20 x 9 cm. WS 612, MPP 1827. WS 612, 2 A. Chapa recortada y doblada, 23'6 x 23 x 10 cm. WS 612, 2 B.

⁴⁸ Colecciones Particulares. Cartón recortado, doblado y dibujado, 28 x 22'5 cm; chapa recortada, doblada, pintada y sobre dibujada con lápiz, 27'7 x 23'5 x 8 cm. WS 610. Chapa recortada, doblada y pintada, 29 x 21'6 x 9 cm WS 613. Cartón recortado, doblado y dibujado, 22'5 x 17 cm; chapa recortada, dibujada y pintada, 21'5 x 17'5 x 7'5 cm. WS 614. Cartón recortado, doblado y dibujado; chapa recortada, dibujada y pintada, 29'5 x 19 x 8 cm. WS 615. Cartón recortado, doblado y dibujado, 39 x 31 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 38'5 x 29'5 x 10 cm. WS 616. Cartón recortado, doblado y dibujado, 80 x 65 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 80 x 66 x 30 cm. WS 617. Cartón recortado, doblado y dibujado, 39'5 x 29'5 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 41 x 30 x 10 cm. WS 618. Chapa recortada y doblada, 38 cm. de altura. WS 619. Papel recortado, dibujado y doblado, 80 x 65 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 79'5 x 63 x 31'5 cm. WS 620. Papel recortado, doblado y dibujado 38 x 30 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 39 x 24 x 11'2 cm. WS 621.

⁴⁹ Museo Picasso, París. Papel recortado, doblado y dibujado por las dos caras, 28 x 37'5 cm. WS 642; MPP 1841.

⁵⁰ Colección Particular. Chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 29 x 26 cm. WS 605 A.

⁵¹ Colecciones particulares. Cartón recortado y ondulado, 40 x 31 cm; cartón recortado recubierto de yeso, 43 x 31 cm. WS 615 A.

⁵² Museo Picasso, París. Cartón recortado, doblado y solapado, 34'7 x 14'6 x 18 cm. WS 496; MPP 1829.

mujer⁶² (Cannes, 1957), Picasso introdujo los planos y los contraplanos del cuarto grupo para configurar la cara. No fue frecuente. En casi todas las esculturas, el procedimiento fue el indicado en las variaciones de *Silvette*.

En un relieve, *Cabeza de cabellos rubios*⁵³ (1958-1959) Picasso alternó las siluetas y las contra siluetas y los hueco siluetas mediante sugestivos cortes que precisan la figuración. Es una especie de dibujo calado en el plano que, aplicado al procedimiento comentado, propició esculturas complejas y de elevados valores plásticos.

Antes de hacerlo, Picasso realizó esculturas sobrias, unas ingenuas y aun infantiles -las menos- como los originales y las interpretaciones de *Niño*⁵⁴ y *Pájaro*⁵⁵ (Cannes, 1961). Otras, elaboradas pese a la aparente sencillez y por ello, precisas, severas, tales como *El gavilán*⁵⁶, dos tituladas *Cabeza de mujer*⁵⁷ y *Pájaro*⁵⁸ (Cannes, 1960). Todas están representadas de perfil, pero también las hizo frontales, como *Búho*⁵⁹, dos tituladas *Lechuza*⁶⁰, y *Bañista*⁶¹ (Cannes, la última en 1960, las demás en 1961). En otras más decorativas, la pintura superó en protagonismo a las siluetas (véanse las que tituló, *La española I a III*⁶², Cannes, 1960-1961). Dos de ellas, *Niño* y *El Gavilán*, son variantes sobre la referencia de una escultura enciclopédica y otra de objetos encontrados, tituladas *Niño*⁶³ (Cannes, 1960) y *Cabeza de pájaro*, citada.

Una de las primeras obras en las que sustituyó el dibujo por el calado lineal del relieve *Cabeza de cabellos rubios* fue *La jaula de pájaro*⁶⁴ (Cannes, 1961). En esa ciudad y en ese año, Picasso realizó numerosas esculturas de papel recortado y calado, cada vez más complejas.

La angulación del doblez de un mismo plano generó en *Cabeza de mujer*⁶⁵,

⁵³ Colección Particular, contrachapado aserrado y pintado y cesto de mimbre, 78 x 62'5 x 7'5 cm. WS 550.

⁵⁴ Colección Particular, papel recortado y solapado, 17 x 14 cm; Chapa recortada y solapada 15'9 x 15 x 6'2 cm; WS 559 A.

⁵⁵ Colecciones Particulares. Cartón recortado y doblado; chapa recortada arqueada y pintada, 40 x 40 x 10 cm; cartón recortado, doblado y dibujado, 27 x 40 cm; chapa de cobre recortada, repujada, dibujada y pintada, 27'5 x 40 x 7 cm. WS 572 y 572 a.

⁵⁶ Colecciones Particulares, papel y periódicos recortados y doblados, 30 x 22 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 29'5 x 25 x 20'5 cm. WS 564.

⁵⁷ Colecciones Particulares, papel recortado, doblados y dibujado, 37 x 22 y 30 x 25 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 31'8 x 29'9 x 14'2 y 30 x 24'5 cm. WS 565 y 565 A.

⁵⁸ Colecciones Particulares, cartón recortado, doblado y solapado, 27 x 40 cm; chapa recortada, repujada, pintada y dibujada, 27'5 x 40 x 7 cm. WS 572 A.

⁵⁹ Colecciones Particulares, cartón recortado, doblado y solapado, 28'5 x 24 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 24'5 x 25 x 14 cm. WS 573.

⁶⁰ Colecciones Particulares, papel recortado y doblado, 22 x 11 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 40 x 16 x 12'5 y 39 x 18 x 14'5 cm. WS 574 y 575.

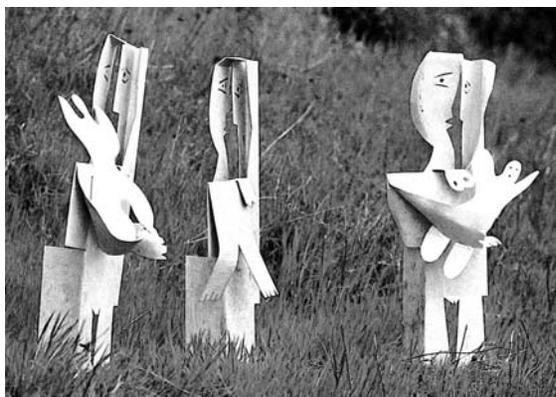
⁶¹ Colecciones Particulares, cartón recortado, doblado, 51 x 21 cm; chapa, 52 x 22 x 23 cm. WS 582.

⁶² Colecciones Particulares. Papel recortado, doblado y dibujado, 27 x 19 cm; 13 x 17 cm; y 20 x 20 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 26'5 x 15 x 15 cm; 17 x 11 y 20'6 x 15 x 15 cm. WS 569 a 571 A.

⁶³ Colecciones Particulares, original de yeso, madera y metal, 119 cm. de altura; bronce, 118 x 95 x 53 cm. WS 559.

⁶⁴ Colecciones Particulares, papel recortado y doblados, 31'5 x 8'5; chapa recortada y doblada, 36'5 x 26 x 5'5. WS 572 B.

⁶⁵ Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 9'5 x 6 cm; chapa recortada, doblada y pintada, 30'6



8. PICASSO: *Mujer con niño*, *Mujer en pies* y *Mujer con niño*, Cannes, 1961.

la superposición de dos siluetas separadas y paralelas que, complementándose en la órbita visual, forman la figura. Picasso no presentó el volumen en vacío como las obras cubistas de la segunda década. Prescindió de éste y lo representó en cuanto reducción extensible, con el perfil del plano, por eso éstos están en paralelo y rara vez, o sólo para algún elemento complementario, en suaves diagonales. La unión de esos perfiles y la consiguiente valoración del volumen originó en *Cabeza de mujer (Jacqueline)*⁶⁶ [7] (Mougins, 1962), el soporte adecuado para la pintura naturalista que acaparó el protagonismo.

La cabeza de *Mujer en pies*⁶⁷ [8] es una variante de la misma aplicación del sistema, con la única diferencia de la inversión de una de las siluetas, que ahora aparecen confrontadas. Se conservan seis estados consecutivos de esta escultura, el primero en relieve, esto es, un recorte plano en el que las piernas, los brazos y los atributos femeninos están recortados según una disposición ortogonal y uno sobre otro, en un mismo nivel -o casi- los otros cinco; una vez doblado el plano para proporcionar la escuadra que los mantiene en pies, en unos casos, anulando los cortes de las piernas, y en todos, variando las diagonales de los brazos, cuyas ondulaciones proporcionan movimiento. La referencia para esta aplicación del sistema hay que buscarla en la propia obra pictórica de Picasso.

Esta aplicación continuó con las variantes *Mujer con niño I* y *II*⁶⁸ [8], éstas con la inclusión de siluetas simples de niños con los brazos y las manos abiertas; *Mujer*

x 6'8 x 6 y 30'9 x 6'5 x 5'5 cm. WS 579.

⁶⁶ Colecciones Particulares, cartón recortado y solapado; chapa recortada, doblada, soldada y pintada, 50x 42 x 28 cm. WS 634.

⁶⁷ Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 44 x 26'5 cm; chapa recortada y pintada, 43'5 x 26 cm; 42'9 x 19 x 12'5 cm; 42'9 x 19 x 12'5 cm; 42'9 x 19 x 12'5 cm; y 42'5 x 17 x 10'5 cm. WS 580.

⁶⁸ Colecciones Particulares. Papel recortado, doblado; chapa recortada y pintada blanco, 42'2 x 18'2 x 16 cm; y 43'2 x 17'6 x 21 cm. WS 600 y 601.

desnuda en pies⁶⁹, *Busto de mujer*⁷⁰ y *Cabeza de mujer*⁷¹. Con el predominio de los hueco siluetas en planos en ángulo, las excepcionales, por refinadas, *Figura*⁷², en la que la luminosidad de los fondos varía la percepción de la forma concebida en hueco en una superficie lisa; y *Mujer con sombrero*⁷³, ésta con dos réplicas distintas y muy conocidas [5 y 6], una con superposiciones complejas ante una pantalla de fondo que la matiza y pintada en colores, tal una pintura que forma parte de la serie⁷⁴; la segunda, en un solo tono blanco sobre la base cobriza. Con ellas se relaciona *Cabeza de mujer*⁷⁵ (Mougins, 1962), si bien es una escultura sintética y con un correcto equilibrio entre las siluetas y las *huecosiluetas*.

Otras aplicaciones sobre referencias tomadas de su producción y con el mismo procedimiento técnico (la mayoría en Cannes, 1961), son *La silla*⁷⁶ [9], derivada de *Mujer sentada en un sillón*⁷⁷, lienzo de 1938; *Mujer con bandeja y escudilla*⁷⁸ y *Mujer con niño*⁷⁹ [10], procedentes de *Mujer con los brazos en alto*, citada; y *Hombre con cordero I y II*⁸⁰, éstas sobre la referencia de tal tema en la Antigüedad Clásica y según planteó en un dibujo escultórico infantil.

Entre todas ellas destaca *Mujer con niño*, grupo escultórico de excepcional valor plástico, en el que la figura femenina es análoga a la de *Mujer con bandeja y escudilla*, de la que se diferencia en la atrevida iconografía, pues, con los brazos levantados verticales, sostiene un niño tumbado en rigurosa horizontalidad, detrás y sobre la cabeza. Ese niño está configurado por una silueta básica y clásica, con las piernas y los brazos abiertos; su interior, reforzado por el dibujo lineal y por el rehundimiento circular de la cabeza dentro de un plano rectangular, le otorga interés.

⁶⁹ Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 22 x 15'5 cm; chapa recortada y pintada blanco, 42'3 x 30 x 20'8 cm. WS 581.

⁷⁰ Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 31 x 15 cm; chapa recortada y pintada, 30'8 x 20 x 14'2 cm. WS 590.

⁷¹ Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 30'5 x 20 cm; chapa recortada y pintada, 28'8 x 13 cm; 28'8 x 25'5 x 13; y 28'8 x 25'9 x 9 cm. WS 591A.

⁷² Colecciones Particulares, papel recortado, doblado, 27 x 12 cm; chapa recortada y pintada, 27 x 12 x 14 cm; y 27'5 x 13 x 14'5 cm. WS 607.

⁷³ Colecciones Particulares. Museo Picasso, París. Papel recortado, doblado, 14 x 10 cm; chapa recortada y pintada, 126 x 73 x 41 cm; chapa recortada y doblada, 127 x 74 x 40 cm. WS 626; MPP 365.

⁷⁴ Galería Rosengart. Óleo sobre madera, 115'5 x 89 cm. Z XIX, 422.

⁷⁵ Colecciones Particulares. Institutos de Bellas Artes, Chicago. Papel recortado, 105 x 70 x 48 cm; hierro y chapa, 104'7 x 69'9 x 48'3 cm. WS 643.

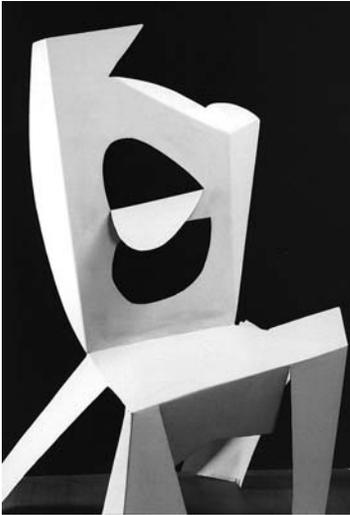
⁷⁶ Colecciones Particulares. Museo Picasso, París. Papel recortado y doblado, 125 x 105; y 196 x 136 cm; chapa recortada y doblada, 111'5 x 114'5 x 89 cm. WS 592; MPP 259. Los primeros estados sobre la referencia indicada se encuentran en el Carnet 111; Spies, Werner y otros: Catálogo de la Colección Marina Picasso; Munich, 1981, Págs. 279 a 282.

⁷⁷ Herederos de Jacqueline Picasso. Óleo sobre lienzo, 188 x 129'5 cm.

⁷⁸ Colecciones Particulares. Papel recortado y doblado, 113 x 52 cm; chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 114'6 x 62 x 35'5 cm. Chapa recortada y doblada, 114 cm. de altura WS 598.

⁷⁹ Colecciones Particulares. Museo Picasso, París. Papel recortado y doblado; chapa recortada, doblada y pintada de blanco, 128 x 60 x 35 cm. WS 599.

⁸⁰ Colecciones Particulares. Papel recortado y doblado, 42 x 25'5; y 22'5 x 18 cm; chapa recortada, doblada y dibujada, 56'5 x 27 x 21; y 45 x 29 x 13 cm. WS 602 y 603.



9. PICASSO: *La silla*, Cannes, 1961.
10. PICASSO: *Mujer con niño*, Cannes, 1961.



4. PLANOS Y CONTRAPLANOS DE PROCEDENCIA CUBISTA.

Estas esculturas corresponden a la segunda fase del primer grupo propuesto por Werner Spies en segunda instancia. En su criterio primó el procedimiento material sobre la realidad formal, que no obstante, tuvo en cuenta con la división en dos fases. Como sucedió en las anteriores, Picasso materializó una variante de una aplicación de su sistema en un estado en cartón o papel recortado, en blanco, dibujado o pintado; y ese estado se convirtió en nueva referencia para las aplicaciones específicas escultóricas que constituyen las series que forman el grupo.

La relación a simple vista estrecha, es en realidad, superficial, circunstancial y nada vinculante. El planteamiento formal y técnico, la creatividad propia en las dimensiones correspondientes y éstas respecto de la dimensión estética, difieren por completo.

Todas son cabezas femeninas y las realizó en Vallauris o Cannes, en 1957. Las tituló del mismo modo, *Cabeza de mujer*⁸¹[11].

81 Colecciones Particulares. Colección Particular. Chapa recortada, doblada y pintada, 77 x 35 x 25'7 cm. WS 492. Museo Picasso, París. Madera aserrada, ensamblada y pintada, 78'5 x 34 x 33 cm. WS 493; MPP 350. Colección Particular. Cartón recortado y pegado; chapa recortada, pegada y pintada, 80 x 37 x 53 cm. WS 494. Colección Particular. Cartón y papel de periódico recortados; Museo Picasso, París, chapa recortada, pegada y pintada, 87 x 27'5 x 45 cm. WS 495; MPP 351. Museo Picasso, París. Cartón recortado, pegado y dibujado, 72'5 x 31'5 x 27 cm. WS 640; MPP 1828. Colección Particular. Chapa recortada, pegada y pintada, 80 x 35 x 45 cm. WS 650. Chapa recortada, pegada y pintada, 87 x 27'5 x 45 cm. WS 654.

Picasso dispuso planos y contraplanos desdoblados de una o varias opciones de las figuras sobre altos cuellos cilíndricos. Tal elevación del busto, y con ello, de la cabeza, alude a una referencia para la aplicación del sistema, las *Estatuas palo* que talló en Boisgeloup (1930). La compleja estructura de éstas, su ambivalencia orgánica, la implicación sensorial y la seducción onírica, se transformó con la aportación de la creatividad técnica, que procedió sobre referencias propias de épocas anteriores. Los planos de papel o cartón, y después los equivalentes de metal recortados, están solapados como en época cubista; mas sin ese propósito, pues no atendieron a las relaciones espaciales en la cuarta dimensión, ni a los puntos de vista alternativos de las distintas líneas centrales de visión.

La intención prioritaria de Picasso fue la construcción de un volumen virtual, en esto equivalente al de los grupos anteriores. No obstante, con distintos medios, tanto formales como técnicos, para lo que incorporó procedimientos propios de distintas épocas que aplicados al unísono por primera vez, dieron como resultado una indagación formal inédita. La particularidad de ésta, consistente, indudable, está avalada por varios factores en la dimensión estética.

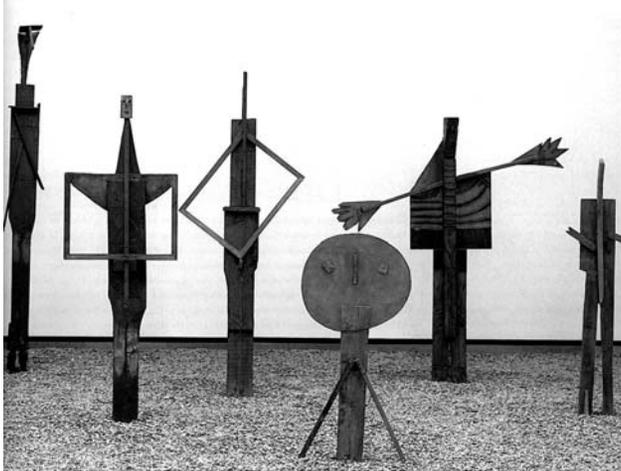
La indagación tiene el sentido figurativo de este momento, no de las épocas a las que corresponden los planteamientos formales enunciados; por tal motivo, las referencias organicistas próximas al surrealismo y los recursos cubistas con los que resolvió las variaciones aquí, y eso es lo sorprendente, en mutua correspondencia, no trascendieron con el protagonismo de los originales. A ello contribuyó un elemento imprescindible: la pintura con diversos colores, factor que remite al acabado de varias esculturas del grupo anterior, de las que se distinguen por el planteamiento lineal o en planos de las animaciones. Algunas esculturas del grupo son análogas, esto es, reproducen en metal o madera un mismo original en papel o cartón; sin embargo, como los *Vasos de absenta*, no son meras réplicas, cada escultura está concebida con un excepcional sentido de la individualidad, pues las pinturas y los dibujos que matizan y amplían las propuestas formales, las dotan de carácter propio, único e intransferible.

5. LAS TABLAS ENSAMBLADAS.

Werner Spies propuso un grupo formado por esculturas realizadas con tablas, en las que Picasso asumió la disposición natural de las mismas. Le concedió



11. PICASSO, *Cabeza de mujer*, Cannes, 1957.



12. PICASSO: *Centuro y las bañistas*, Cannes, 1956.¹

un protagonismo fundamental a dos composiciones de gran formato, *Centauro y las bañistas* [12]. Esas esculturas, y con ellas los dos grupos escultóricos citados, son consecuencia de un desarrollo formal condicionado por el procedimiento técnico, asociado al uso de las tablas, a las cualidades originales de éstas, presentadas de modo directo, como tales, en asociaciones simples, básicas, a veces esquemáticas en grado máximo. En ello difieren de las elaboraciones más o menos complejas de las esculturas con tablas ensambladas incluidas en los grupos anteriores. También en que la mayoría están supeditadas a un montaje concreto, próximo a la instalación.

Spies⁸² dijo de ellas que *no se advierte ninguna orientación nueva*, y según esto, las vinculó a los hallazgos de la escultura cubista, en 1912. Al mismo tiempo, advirtió la equivalencia de los montajes con la *action painting* de Jackson Pollock. Es cierto que los planteamientos formales que estimó derivados de los prototipos cubistas y las características de los montajes, espontáneos, rápidos, intuitivos..., son dos cosas distintas y, en principio, compatibles; pero, esa ejecución espontánea, ajena a los planteamientos formales originarios, a las indagaciones de raíces cubistas, fue una novedad considerable en sí misma. Ésta no anuló la naturaleza de los ensamblajes; mas sí la condicionó y la matizó, ya que fue una de las referencias alternativas en la aplicación del sistema creativo de Picasso y por ello, uno de los factores decisivos en la indagación.

Una de las más antiguas es *Mujer llevando un niño*⁸³, en Vallauris, en 1953.

⁸² SPIES, W.: *La escultura...* op. cit., págs. 296 y ss.

El *Centauro*⁸⁴, que ensambló y pintó para la película de Clouzot, *Le Mystere de Picasso* (Niza, 1955), es significativo de cómo la celebración espontánea manifestó los principios monumentales de las formas esquemáticas. Éstas llegaron a la máxima expresión en *Las bañistas*⁸⁵ (Cannes, 1956).

Spies apreció en éstas una escena de baño en consonancia con Ingres y la tradición francesa. No es así, ni siquiera en el tema ¿Cómo se pueden equiparar un interior y un exterior? ¿Qué tiene que ver una escena de playa del siglo XX familiar y ociosa, con un baño femenino turco del XIX cargado de erotismo? Los esquemas compositivos responden a criterios distintos, en muchos casos tan ajenos que no son ni antagónicos, pues es imposible establecer contactos. Los géneros son incomparables y los planteamientos formales también. Estilísticamente no tienen un solo punto en común. Los recursos expresivos tampoco son equiparables. En definitiva, no hay indicios de ascendencia ninguna.

Las bañistas es un grupo escultórico complejo, formado por seis figuras de tamaño mayor del natural, que, como las grandes pinturas de la primera década de siglo (por ejemplo: *La familia de saltimbanquis* y *Las señoritas de Aviñón*) asumió estados de distintas aplicaciones del sistema asociados, que generaron una nueva referencia, punto de partida de la serie conjunta que culminó como estado final. En esa última aplicación, fundamental, definitiva, intervinieron dos referencias simultáneas: una formal, distinta en cada obra; la otra, técnica, y también determinante en la indagación, común a todas. Ésta proporcionó el nexo que dio coherencia al grupo.

Tanto el *Centauro* como *Las bañistas* son grupos de dimensiones monumentales, y en la vanguardia de la escultura internacional, debido al carácter plano de las composiciones y a la concepción de instalaciones (género que causó fortuna y cuya andadura iniciaron con criterios escultóricos incontestables), están configurados mediante superposiciones de tablas que, convenientemente colocadas, aluden a la silueta, inexistente, mas representada con el esquema que la supone. Equivalen a los recortes básicos de papel sin concesiones a los planos y los contraplanos, ni a las combinaciones de siluetas y hueco siluetas de las esculturas cubistas.

El fundamento sintético del procedimiento, implícito en las variaciones sobre el tema de *Las bañistas*⁸⁶ que dibujó entre septiembre y diciembre de 1956, conllevó el espíritu vanguardista que se manifestó en la asunción de las formas preexistentes aportadas por el aprovechamiento de materiales, como en las obras de objetos encontrados. Mediante el impulso lúdico, se acercó a la referencia elegida, casi siempre tomada de su obra anterior, esto en función del plano simple derivado de los recortes de papel. Tal es visible aún en la réplica en bronce del original en madera⁸⁷.

⁸³ Colección Particular, tablas de madera y hoja de palmera pintada, 173 x 54 x 35 cm. WS 478.

⁸⁴ Colección Particular, madera pintada, 228'6 x 200'7 x 73'7 cm. WS 500.

⁸⁵ Staatsgalerie, Sttugart. Tablas de madera ensambladas. La *Saltadora*, 264 cm. de altura; el *Hombre con las manos juntas*, 214 cm. de altura; el *Hombre-fuente*, 227 cm. de altura; el *Niño*, 136 cm. de altura; la *Mujer con los brazos abiertos*, 198 cm. de altura; y el *Muchacho*, 176 cm. de altura. WS 503 a 508.

⁸⁶ Z XVIII, 160 a 199.

La economía de medios -incluidas las aportaciones pictóricas- determinó la asunción de cálculos precisos para la configuración de cada figura y de decisiones espontáneas para la puesta en valor de las mismas.

De esas aplicaciones proceden numerosos estados que no se materializaron en el grupo escultórico, dibujos catalogados en varios *carpets* fechados entre 1913 y 1956. Spies reconoció que no son dibujos preparatorios para esculturas o pinturas, sino motivos en sí, cuya naturaleza, empero, no explicó y se justifica como estados de la indagación formal sobre una misma referencia, o, en otros casos, como reproducciones de las esculturas, supeditadas a las posibilidades de los materiales disponibles. Esto -los dibujos de esculturas ya realizadas- fue infrecuente en Picasso, mas así lo hizo en otras esculturas de este grupo, tales *Muchacho*⁸⁸, *Hombre I y II*⁸⁹, *Hombre con jabalina*⁹⁰ y *Figura*⁹¹ (Cannes, 1958).

6. REPRODUCCIONES COLOSALES DE ORIGINALES DE LOS CINCO GRUPOS ANTERIORES.

Son las esculturas monumentales y colosales que tal y como estudió Sally Fairweather, proceden de la materialización a escala de originales de los cinco grupos anteriores, de 1958 a 1971. Picasso, ya anciano, contó para ello con la ayuda de un escultor de oficio, el noruego Carl Nesjar, que las reprodujo en hormigón la mayoría, o en acero corten. Dicha autora y, después, Werner Spies, determinaron con acierto, la relación entre los originales y las esculturas consecuentes. Carsten-Peter Warncke⁹² las consideró con brillante lucidez, *el presente del pasado*.

En una interpretación superficial parece que esas esculturas no aportan nada nuevo, y así es desde la perspectiva del sistema creativo de Picasso, pues son réplicas de obras concebidas en otros materiales y en función de las inquietudes manifestadas por la creatividad técnica y formal de la cronología que les corresponde. Sin embargo, su aportación a la dimensión estética contemporánea fue excepcional, debido a las dimensiones colosales y al impacto que tienen, ya en la naturaleza ya en el paisaje urbano. Esa relación inédita, constituyó un colofón espectacular, que ofrece en espacios abiertos, unos íntimos, otros muy concurridos, el ser obra de la obra del artista más importante e influyente del siglo XX.

Los originales en cartón o papel recortado del primer grupo, planos simples animados por dibujos interiores que completan la información que define las formas (de los que ya habían surgido variantes y réplicas en planchas metálicas y tablas,

⁸⁷ Museo Picasso, París. WS 503 a 508; MPP 352 a 357.

⁸⁸ Colección Particular. Madera, 81 x 42 x 23 cm; bronce, 80 x 41 x 23 cm. Z XVIII; WS 509.

⁸⁹ Colecciones Particulares. Madera, 117 x 75'6 x 25'4 cm. WS 538. Madera y yeso, 57 x 19 x 11 cm; bronce, 56 x 19 x 11 cm. WS 541.

⁹⁰ Colección Particular. Madera y caña, 118 x 34 x 86 cm; bronce, 118 x 35 x 86 cm. Z XVIII, 250 y 251; WS 543.

⁹¹ Colección Particular. Yeso y madera, 134 x 36 x 23 cm. WS 542.

⁹² WARNCKE, C. P.: *Picasso*, Colonia, 1992, págs. 513-601.

aquéllas dibujadas o pintadas, éstas aserradas) originaron como consecuente inmediato de esta última posibilidad, los *grabados de hormigón* promovidos por Carl Nesjar, según los métodos de Erling Viksjö y Sverre Jystad. Picasso los proyectó con intenciones murales, por lo que se presentan como huecorrelieves sobre un plano.

Picasso y Carl Nesjar convinieron la realización de una prueba, que, resuelta satisfactoriamente, concluyó con el relieve, *Bañistas jugando a la pelota*⁹³, en el vestíbulo del Palacio de Gobierno (Oslo, 1957). La escena de playa adquiere profundidad con la acción simultánea de los planos espaciales superpuestos, recurso pictórico propio, que ya había empleado en grandes composiciones como el *Telón de Parade* (1917). Los tres personajes, en representación de la unidad familiar con descendencia, proceden de aplicaciones diferentes, en las que se identifican estados relacionados con la instalación *Los bañistas*, de los que difieren por la movilidad propia del juego de pelota que practican.

Los originales de los demás grupos sirvieron para la creación de esculturas equivalentes mediante encofrados de cemento u otras piedras artificiales o planchas metálicas, tratadas del mismo modo que los papeles y los cartones. En el caso de los encofrados, Picasso y Carl Nesjar utilizaron materiales con los que matizaron las texturas con sutilidad y sobre todo, ejercieron un impacto directo en la órbita visual con gamas de colores combinados con elegante precisión, en concordancia con el impacto ambiental. Algunas sirvieron de soporte a grabados de hormigón, éstos complementarios, como los dibujos que animan los papeles y cartones recortados.

La primera fue *Cabeza de mujer*⁹⁴, de tres metros y cinco centímetros de altura, erigida en una propiedad particular (1958). Spies la consideró procedente de uno de los originales titulados del mismo modo, *Cabeza de mujer* (Vallauris, 1957-1958). No es así. En realidad es una variante más, un estado concreto, único, en la aplicación del sistema creativo de Picasso que determinó el cuarto grupo, caracterizado por la configuración mediante planos y contraplanos de procedencia cubista. En ese sentido, esta escultura debería estudiarse en ese capítulo. Fue un caso excepcional, de cronología afín a los demás estados, y no como fue norma en este grupo, una réplica monumental de uno anterior convertido así en original de la nueva escultura colosal. El encofrado de hormigón y el acabado pictórico de las superficies, proporcionado por el tinte de los materiales, muy satisfactorios en la consecución de volúmenes planos y del orden colosal deseado, así como en la proyección visual de éstos, le descubrieron la vía de expresión que aprovechó con el propósito enunciado.

Pasados cuatro años de aquella primera experiencia con los encofrados de tamaño colosal, Picasso llegó a los cinco metros y cuarenta centímetros de altura con *Mujer con los brazos abiertos*⁹⁵ [13] (Saint Hilaire, 1962). Realizada con cemento y guijarros, fue la primera escultura en la que reprodujo a escala un original pre-

⁹³ WS 510.

⁹⁴ WS 493 A. Es un estado más de la serie WS 492; 493; 493 a; 494; 495; 640; 650; 651; 654.

⁹⁵ WS 639. Según WS 596 y 597.



- 13.** PICASSO: *Mujer con los brazos abiertos*, Saint Hilarie, Essone, 1962.
14. PICASSO: *Relieves o grabados de hormigón*, Colegio Oficial de Arquitectos, Barcelona.

vio, con el mismo título, realizado en Cannes, en 1961.

Los siguientes relieves o *grabados de hormigón*, en la fachada y en el interior del Colegio Oficial de Arquitectos **[14]** (Barcelona, 1961-1962), experimentaron la misma tendencia hacia lo colosal. El de la fachada mide cuatro metros y veinticinco centímetros de altura por trece metros de largo. La composición, con figuras ecuestres seguidas de otras en pies, como procesiones de la Antigüedad, está resuelta con la linealidad de las esculturas que realizó con alambres a finales de los años veinte. La proyección horizontal reforzó el sentido de la marcha y aumentó la sensación de movimiento aportada por la soltura de los surcos, equivalentes a los trazos de lápiz sobre una hoja de papel. Los dos relieves interiores tienen dimensiones similares al de la fachada, tres metros y cuarenta centímetros por diez y ochenta y ocho.

El *grabado de hormigón* de mayores dimensiones es *Figura ecuestre*⁹⁶ (Chateau de Castille, en Rémoulins, en Gard, 1963). Mide cuatro metros y veinticinco centímetros por veinticinco metros. La composición, muy elaborada con líneas, rayados y sombreados determinados por la incidencia de arena de basalto negro inserta en los rebajes del cemento blanco que constituye el soporte, remiten a la configuración por planos y la bicromía de las pinturas, *Guernica* y *El osario* (1937).

En cuanto a las esculturas exentas, llegó a los tres metros con treinta y cuatro centímetros con *Pájaro*⁹⁷ (*Instituto tecnológico* de Cambridge, 1963), y a los cinco metros con otra escultura del mismo título, *Pájaro*⁹⁸ (*Vondelpark* de Ámsterdam, 1965). Son siluetas planas obtenidas con encofrados equivalentes a los recortes en

⁹⁶ WS 641.

⁹⁷ WS 646 y 646 A. Según WS 648 A.

⁹⁸ WS 648. Según WS 646 y 646 A.

papel del primer grupo, y como éste y los tres siguientes, con las superficies animadas por trazos, aquí los negativos debidos al *grabado en hormigón*, que sustituyeron al lápiz en consonancia con las siluetas y contra siluetas ensambladas en madera del tercero, en el que Picasso los interpretó con listones.

Algunas esculturas que proceden de originales de otros grupos mantienen relaciones con las anteriores en lo concierne a los medios de ejecución en la escala colosal en la que intervino Carl Nesjar. Una de las más importantes es *Figura*⁹⁹ (Licée Sud, en Marsella, 1965). El original pertenece al tercer grupo, caracterizado por la interacción de siluetas y contra siluetas, en ese caso, en el interior de un plano doblado en ángulo para proporcionarle estabilidad. La escultura, de seis metros de altura, mantuvo los principios, potenciados por los cambios de escala y materiales y la fuerza de las huecosiluetas en esas condiciones. La forma determinada por esas huecosiluetas acogidos en el interior del plano básico en ángulo, se configura recortada en negativo. El recorte de papel originó una figura de cemento delicada, pese a la altura y el volumen, por el sutil calado con el que se proyecta sobre el horizonte. Ofrecida a la inmensidad de éste, se presenta inmaterial, etérea, entregada a la participación de la masa aérea que la transita. El *grabado de hormigón* sobre las superficies determinadas por el encofrado fue un complemento que matizó cuestiones superficiales.

Lo mismo sucede con *Cabeza de mujer*¹⁰⁰ (Kristinehamn, en Suecia, 1965). Es una escultura de quince metros en la que reprodujo un original del cuarto grupo, el de los planos y contra planos de procedencia cubista sobre un alto vástago que presupone el cuello. El encofrado de hormigón permitió a Picasso, como en la anterior, realizar una escultura colosal con las propiedades de las que concibió en papel o cartón, y el denominado *grabado de hormigón*, sustituyó con idéntica intención a los trazos de lápiz.

La simplicidad y la monumentalidad proporcional confieren carácter al grupo escultórico, resuelto en el medio natural como una instalación, *Desayuno en la hierba*¹⁰¹ (Museo de Arte Moderno, en Estocolmo, de 1965 a 1966). Está formado por cuatro esculturas entre los tres y los cuatro metros de altura, concebidas con cemento blanco y granito negro triturado, con los que obtuvo las siluetas y contra siluetas y los perfiles dibujados y los planos coloreados de los originales en cartón del tercer grupo.

La mayor de todas es *Cabeza*¹⁰² (*Chicago Civic Center*, 1967), con la que llegó a los veinte metros de altura. Está realizada con acero corten y reproduce un original del tercer grupo, en cartón recortado, doblado y solapado con la ayuda de

⁹⁹ WS 649. Según WS 607 y 655.

¹⁰⁰ WS 651. Según WS 650.

¹⁰¹ WS 652. Según WS 642.

¹⁰² WS 653. Según un original en Colección Particular, cartón recortado, doblado y solapado, 29 x 14 cm, WS 638, 1. Otras variantes anteriores: Colección Particular, chapa recortada, doblada y solapada, 51 x 17 x 17 cm. WS 638, 2. Colección Particular, papel recortado, doblado y solapado, WS 643, 1 A. Colección Particular, papel de seda recortado, doblado, solapado y dibujado, 50 x 36 cm, WS 643, 1 B. Colección Particular, papel transparente recortado, doblado, solapado y dibujado, 110 x 76 cm, WS 643, 1 C. Colección Particular, hierro y chapa recortados, doblados y soldados, 105 x 70 x 48 cm, WS 643, 2 A. Instituto de Bellas Artes, Chicago, hierro y chapa recortados, doblados y soldados, 104'7 x 69'9 x 48'3 cm, WS 643, 2 B.

las soldaduras industriales, que ya había utilizado a menor escala en las esculturas en metal trabajado en frío de finales de la década de los años veinte. Las siluetas y las contra siluetas, reforzadas por planos de apoyo (tirantes o tensores de la procedencia indicada y aún de la escultura cubista tardía de la década anterior) le proporcionan un aspecto contundente apropiado para la altura de los edificios que la rodean, y a la vez, desmaterializado, aéreo, acorde con el espacio público que invade con su insólita ubicación. Las texturas y los colores correspondientes a la oxidación del metal contribuyen a la integración y aumentan su atractivo.

De ese año, 1967, es *Figura*¹⁰³ (*Museo de Israel*, en Jerusalén). Reproduce un original de la misma aplicación que comparte título en Marsella (1965). Está realizada con cemento blanco y guijarros claros, y, como aquella, las siluetas y las contra siluetas asociadas al tercer grupo propuesto, recortan la figura en el aire con un sentido de la monumentalidad tan acusado como la aparente desmaterialización con la que lo logra.

Los últimos *grabados de hormigón* de dimensiones colosales son la *Escena de pesca* y la segunda interpretación de la *Escena de playa* del Palacio de Gobierno¹⁰⁴ (Oslo, de 1967 a 1969). La primera, en la fachada del edificio, mide ocho metros y veinte centímetros de altura por trece metros de longitud. La composición está dividida en dos partes o planos simultáneos, el de la izquierda del espectador con un pequeño barco en el agua, sobre un fondo neutro, cuya condición espacial, superior a los condicionantes visuales del horizonte insinúa un solo elemento, el sol; a la derecha, una red extendida con diversos pescados presentados en disposición frontal y con cierta economía de líneas. La *Escena de playa*, de tres por tres metros, repite la del año 1957 para el mismo lugar.

Una de las esculturas exentas más logradas es *Cabeza de mujer*¹⁰⁵ (*Parque Municipal* de Halmstad, en Suecia, 1970-1971). Tiene quince metros de altura y está realizada con cemento blanco y granito negro triturado matizado con el grabado de las superficies. El original para esta interpretación colosal fue una de sus esculturas planas más celebradas: *Mujer con sombrero*, del tercer grupo (Cannes, 1961). En ella destaca el equilibrio entre la acción de las siluetas y los hueco siluetas y, en consecuencia, la incidencia de los planos y los espacios vacíos determinados por sus contrarios. La figura, sólida y recia, contundente, monumental, y al mismo tiempo, ligera y sugestiva, abierta a las posibilidades de la percepción sensible, convierte a los planos y a los espacios vacíos que la configuran en elementos del volumen virtual que prevalece en la mente del espectador.

Singular por cuanto difiere de las restantes es *Cabeza de mujer*¹⁰⁶ (*Universidad de Princeton*, en Nueva Jersey, 1971). El original corresponde a un estado de una aplicación tardía acorde con los conceptos del cuarto grupo. Es por lo

¹⁰³ WS 656. Según WS 607, 2 A.

¹⁰⁴ WS 659. La *Escena de playa* del vestíbulo, según WS 510.

¹⁰⁵ WS 663. Según 579, 2 C.

¹⁰⁶ WS 664. según WS 637.



15. PICASSO: *cabeza de mujer, Haute-Savoie, 1991.*

tanto, una cabeza monumental configurada mediante planos y contraplanos de tradición cubista sobre un elevado cuello cilíndrico. El aspecto masivo inusual fue debido a la incidencia de inquietudes relacionadas con las modulaciones de los planos del segundo grupo, el más próximo a los recortes de papel iniciales. Los trazos modelados en superficie, como *churros* de barro añadidos, equivalen a la interpretación de las esculturas en madera del tercero y a los grabados en hormigón de las primeras obras de éste -el sexto- en los que complementaron a las siluetas y los hueco siluetas con la intención de los dibujos iniciales. La forma cerrada de la escultura final, de cuatro metros con setenta y cinco centímetros de altura, resulta muy distinta de las anteriores por la relativa superación del valor de los planos y la supresión de la intervención del vacío como elemento esencial de la configuración.

La última escultura que Picasso autorizó y dirigió fue *Mujer sentada*¹⁰⁷ (Gould Center, Rolling Meadows). Carl Nesjar realizó una réplica casi póstuma de la figura

¹⁰⁷ WS 652, b 1.

con el mismo título del grupo *Desayuno en la Hierba*, resuelto en dimensiones colosales (Estocolmo, entre 1965 y 1966), pues inició los trabajos en 1972 y los concluyó en 1974, casi un año después del fallecimiento del artista. Con ella llegó a los ocho metros y cincuenta y tres centímetros de altura. A título póstumo aún se realizaron réplicas de los originales de Picasso con el mismo procedimiento y la autorización de las instituciones propietarias de los mismos, la más destacada, *Cabeza de mujer*¹⁰⁸ [15] (Haute-Savoie, 1991).

¹⁰⁸ WS 493 b; según WS 493.

El registro del MoMo (Movimiento Moderno) en Andalucía: El caso de Andújar

Rafael Casuso Quesada
Universidad de Jaén

RESUMEN

La ruptura con la tradición coincide en gran parte con la Segunda República y da lugar a la Arquitectura Funcionalista o Movimiento Moderno. Este novedoso proceso se corta, sólo aparentemente, con la Guerra Civil y con los principios establecidos durante la posguerra: la década de los años cuarenta y cincuenta nos ofrece un tenso equilibrio entre el ineludible progreso y la rémora de la historia, que será resuelto a favor del primero durante los años sesenta.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura Contemporánea/ Movimiento Moderno/ Andalucía.

Modern Movement (MoMo) Register in Andalusia: the example of Andújar.

ABSTRACT

The break with tradition coincides mostly with the Second Republic and it provokes the Funcional Architecture or Modern Movement. This original process is broken, though only apparently, by the Civil War and the principles established during the postwar period: the forties and the fifties present a tense balance between inescapable progress and the hindrance of History, which will incline for the former one during sixties.

KEY WORDS: Contemporary Architecture/ Modern Movement/ Andalusia.

El "Movimiento Moderno", reivindicado recientemente desde las siglas MoMo, supone una auténtica revolución arquitectónica en el siglo XX, pues reinventa la idea de espacio y rompe con el decorativismo fatuo en el que había desembocado el eclecticismo decimonónico. Este movimiento se desarrolla en España a partir del año 1925 fundamentalmente, y está siendo catalogado y difundido en nuestra región desde el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), creado en 1989, y la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, como una aportación determinante de esta centuria a la arquitectura: "El movimiento de modernización arquitectónica, difundido por todo el planeta, alcanzó su expresión plena a partir de los años veinte, se vinculó en diverso grado en España a las transformaciones políticas que tuvieron en la II República su paradigma y en el franquismo su paradoja, y se manifestó con una notable fuerza que alcanzó, en mayor o menor grado, a las principales poblaciones del territorio de Andalucía"¹.

* CASUSO QUESADA, Rafael: "El registro del MoMo (Movimiento Moderno) en Andalucía: El caso de Andújar", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 375-391.

En 1996 se publicó el primer registro Ibérico de Documentación y Conservación del Movimiento Moderno Ibérico (DoCoMoMo), formación más cercana del DoCoMoMo Internacional, en el que una selección de obras diseminadas por España y Portugal constituía un provisional, pero decidido elenco de referencias, con 20 ejemplos de Andalucía. La secretaría de esta organización no gubernamental recae actualmente en la fundación Mies Van der Rohe de Barcelona. La experiencia de integración de Andalucía en el DoCoMoMo, desembocó en 1997 en la elaboración por parte del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, del Catálogo Andaluz de Arquitectura Moderna. Se recogían 200 edificios en este catálogo, construidos entre los años 1925 y 1965, o sea en los límites temporales que suponen el inicio del Movimiento Moderno y la fecha de creación de la primera Escuela de Arquitectura en Andalucía, la de Sevilla.

El registro citado tiene una especial importancia para Andújar, por ser una ciudad pionera en la implantación del MoMo en Andalucía: la construcción andaluza más antigua que se adscribe a este movimiento es la Presa del Jándula (Casto Fernández Shaw y Carlos Mendoza, 1924-1932). Además, incluye otras obras de la ciudad como la Viña Gisbert (José Corbella, 1932-1934), el Cine Tívoli (Fernando Alzado y José Corbella, 1933-1934). El objetivo de esta investigación no es sólo resaltar la importancia de estas edificaciones, sino ponerlas en relación con otras obras provinciales que también se incluyen en el registro: Viviendas Protegidas de Jaén (Francisco López, Julián Laguna y Juan Piqueras, 1945), Edificio de Correos de Úbeda (Alejandro de la Sota, 1964), Poblado de Miraelrío de Vilches (José Antonio Fernández del Amo, 1964) y Fábrica TECOSA de La Carolina (Fernando Higuera, 1966).

La divulgación del Movimiento Moderno ha tenido su paradigma últimamente en la exposición montada por las Consejerías de Obras Públicas y Cultura de la Junta de Andalucía, donde se exponían las 64 obras más representativas del MoMo en Andalucía. Durante la presentación de la misma por parte de uno de los comisarios de la exposición, Ramón Pico, se hizo hincapié en la necesidad de agilizar los trámites para que se pueda ampliar el registro de las 200 obras inicialmente planteado. Se propuso, más concretamente, la inclusión de tres edificios sin catalogar, pero muy representativos de su tiempo y de un notable interés patrimonial y técnico: la Plaza de Abastos de Andújar (Pedro Rivas, 1939) y la Estación de Autobuses de Jaén (Sánchez Ballesta y De la Peña, 1941), ambas con impresionantes voladizos de hormigón armado, y el Seminario de los Padres Paúles de Andújar (Luis Laorga, 1966), un desconocido complejo arquitectónico que puede resultar fundamental para entender la arquitectura en Andalucía durante la década de los sesenta.

El reconocimiento administrativo y patrimonial a esta trascendente aportación arquitectónica ha llegado en 2006, con la inclusión de la *Presa del Jándula* en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz determinado por la Consejería de Cultura, junto a otras obras de Andújar, la *Viña Gisbert* y el *Cine Tívoli*, así como la

¹ PÉREZ ESCOLANO, Víctor y FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román. "Presentación", en AA. VV. *Momo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía (1925-1965)*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes - Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999, pág. 7.

Estación de Autobuses y las Viviendas Protegidas de Jaén. La labor divulgativa del Movimiento Moderno está teniendo también un considerable impulso desde el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico². De hecho, el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea en la actualidad ya contempla las primeras treinta obras de la provincia de Jaén, entre las que se encuentran las ya citadas de Andújar pertenecientes al Movimiento Moderno: la *Plaza de Abastos* y el *Seminario*. También se introduce en este registro el *Poblado de Colonización de los Llanos del Sotillo* realizado entre los años 1956 y 1966 según proyecto del arquitecto José Antonio Corrales Gutiérrez.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MOMO.

El denominado “movimiento moderno” en la arquitectura comienza en dos ámbitos geográficos muy distantes que influirán posteriormente en su desarrollo: el americano y el europeo. El primero de ellos es el más antiguo, anclado en el siglo XIX dentro de la “Escuela de Chicago”, y surge sin los prejuicios antimaquinistas que estaban presentes en la arquitectura europea de entonces; a salvo, además, del encorsemtamiento de la tradición, lo que le evitaba arrastrar la lacra del historicismo. Sus edificios se iban a proyectar según las exactas conveniencias del presente, aupando al rascacielos como su mejor símbolo gracias a la aplicación de la luz eléctrica y al uso de las estructuras metálicas. El utilitarismo de los arquitectos americanos, que trajo consigo la especulación del suelo al aprovechar al máximo los solares disponibles, estará en la base del denominado “organicismo”. Así se observa en obras del arquitecto Luis Sullivan, como los *Almacenes Carlson (1889)*, donde se anticipa el uso de la ventana apaisada y la idea de priorizar la funcionalidad de la obra a su estética: la belleza de un edificio radica en su propia estructura y no en ningún añadido posterior, por lo que Sullivan propone la renuncia al empleo de ornamentos en la arquitectura durante algunos años. Su discípulo, Frank Lloyd Wright consolidará el movimiento organicista y le dará su dimensión internacional, ya en el siglo XX. En sus comienzos Wright plasmó estas premisas en la proyección de casas unifamiliares urbanas, las llamadas “casas de la pradera”, para la alta sociedad de Chicago; en ellas creó un modelo muy interesante a base de módulos rectangulares que se organizaban como bloques en torno a un núcleo central, donde se situaba la chimenea u “hogar” (*Hickox House, 1900*). Otra característica de la arquitectura orgánica que se observa en estas construcciones es la de integrar la casa en la naturaleza, dotándola al exterior de materiales constructivos tradicionales, como la piedra, la madera o el ladrillo.

La segunda corriente dentro del movimiento moderno, la denominada “racionalista”, surge en Europa y de forma más tardía, debido a que la eclosión del Modernismo a principios del siglo XX contribuyó a perpetuar el mensaje de la arqui-

² En algunas ocasiones, no obstante, se ignora la rica aportación de la provincia de Jaén: BONO RUIZ DE LA HERRÁN, Luis - GARCÍA V., Carlos - PÉREZ ESCOLANO, Víctor y PICO VALIMAÑA, Ramón: “Veinte obras del Movimiento Moderno en Andalucía”, en *P.H. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Dossier DOCOMOMO)*, nº 15, Sevilla, 1996, págs. 133-152.

tectura ecléctica. Fue dentro de la *Secesión vienesa* donde se dieron los principales síntomas de renovación de la arquitectura en Europa, pues los arquitectos austriacos querían distinguirse de sus colegas modernistas en Bélgica, Francia o España, reivindicando las formas geométricas elementales y eliminando cualquier atisbo de decoración. El arquitecto Otto Wagner, que también era profesor de la Academia de Viena, va a preconizar precisamente la geometrización de las líneas en sus edificios y el tejado plano, llegando a defender incluso la idea de que sólo podía ser bello lo que fuera práctico. Otro miembro de este grupo, Adolf Loos, depurará estas ideas con la publicación de un libro en 1908 de título bien sugerente, *Ornamento o delito*; sus conclusiones las puso en práctica en la *Casa Loos (1810)*, erigida en Viena frente al Palacio Imperial. El modernismo, no obstante, seguía desbordando a la arquitectura europea con su derroche de imaginación.

El desarrollo de las vanguardias plásticas a principios de siglo en Europa contribuirá a la consolidación del movimiento racionalista en la arquitectura; en efecto, para los artistas modernos la pintura era, en esencia, color y la escultura, volumen. Pues bien, si algunos arquitectos ya tenían clara la necesidad de reducir al máximo la ornamentación del edificio, ahora se van a dar cuenta de que su función esencial es la de crear espacios y no la de diseñar fachadas; el exterior será una consecuencia de la articulación del espacio interior de la obra. El movimiento racionalista es profundamente individual, pero tiene algunos denominadores comunes: la simplicidad de formas, el retorno a los volúmenes elementales (cubo, cilindro, cono y esfera) y la lógica constructiva frente a la evasión ornamental. Su época dorada se desarrolla en el periodo de entreguerras, coexistiendo con la corriente organicista, y sus arquitectos más representativos son el alemán, Walter Gropius y el suizo, Le Corbusier. El primero dirige la Bauhaus desde 1919 y el segundo establece para la arquitectura un sistema de proporciones canónicas a partir de las medidas humanas (el "Modulor", 1927). Frente al organicismo, que concibe la arquitectura en función de la experiencia, modelo empírico en el que cada situación requiere una actuación independiente, la propuesta racionalista europea trata de organizar la realidad desde un plan ideal preconcebido. En Europa también surgirán en este periodo otras alternativas estilísticas como el Expresionismo (Alemania) o el Neoplasticismo (Holanda).

Los estilos modernos, por encima de la diversidad de sus propuestas, siempre coincidieron en su reacción contra el eclecticismo, un estilo que en España se perpetuaba hasta bien entrada la década de los años veinte, ahora disfrazado con ropajes regionalistas y modernistas. De ello se quejaban algunos arquitectos pertenecientes a la denominada "generación de 1925"³, como Luis Lacasa, que en el año 1926 publicaba en la revista *Arquitectura*, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, un artículo en el que afirmaba: "Es tan grande el retraso de nuestro ambiente, que tal vez no fuera demasiado optimista el pensar que hacia 1940 se intente hacer algo a la mane-

³ Denominación dada por Carlos Flores a una generación de arquitectos titulados entre los años 1918 y 1925, cuya labor constructiva impulsó un espíritu de rebeldía contra el eclecticismo imperante, intentando incorpo-

ra expresionista, pues no es pequeño el salto que hay que dar desde el Neomonterrey y el Neobarroco en que estamos hasta los problemas que presentan actualmente en Alemania⁴. En España el mejor propagandista del nuevo estilo será el arquitecto Fernando García Mercadal, que en 1927 proyecta la que es considerada como primera obra racionalista española, el *Rincón de Goya* (Zaragoza). Un año más tarde es invitado a participar en el Congreso de La Sarraz (Suiza), donde la vanguardia arquitectónica europea funda el CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problemes Architecturaux Contemporains), comité organizador de los futuros CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna).

La aceptación de estos nuevos esquemas por los arquitectos españoles iba a ser muy complicada, al menos durante la Dictadura de Primo de Rivera, y, de hecho, en 1929 se inauguran dos manifestaciones arquitectónicas de primer orden en las que vuelve a brillar con fuerza el eclecticismo: la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la Internacional de Barcelona. La primera de ellas con un Aníbal González exultante y dispuesto a demostrar la vigencia del clasicismo en la célebre *Plaza de España*, y la segunda con el arquitecto Pere Domenech inundando de cúpulas barrocas el perfil de *Montjuich*. En la Exposición de Barcelona, no obstante, el arquitecto Mies van der Rohe iba a sorprender a todos con el prodigioso *pabellón alemán*, proyectado en estilo racionalista. Entre sus admiradores estaba un arquitecto recién titulado, José Luis Sert, que promoverá un movimiento renovador muy importante en el ámbito catalán, el GATCPAC (Grup d'Artistes i Tecnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània)⁵. Este movimiento estaba influido por el racionalismo de Le Corbusier, a quien conoció Sert en 1926 durante un viaje a París y con quien entró a trabajar un año más tarde, manteniendo una intensa relación profesional a lo largo de su vida.

En 1930 el GATCPAC se iba a fundir con el grupo madrileño de la generación de 1925, creando el GATEPAC, sección española del CIRPAC, resultando ya imparable la asimilación de los ideales del movimiento moderno, que se consolidará durante la Segunda República.

UN ANTECEDENTE ESPAÑOL DEL MoMo: LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID (1927-1936).

En el mes de mayo del año 1927, en pleno auge de la dictadura del general

rar la arquitectura española al movimiento funcionalista europeo. Entre los titulados cabe citar a Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín (1918), Casto Fernández Shaw y Miguel de los Santos (1919), Agustín Aguirre, Manuel Sánchez Arcas, Regino Borobio, José Aspiroz y Muñoz Casayús (1920), Luis Lacasa y Fernando García Mercadal (1921), Carlos Arniches, Martín Domínguez y Durán Reynals (1922) o Luis Gutierrez Soto (1923). FLORES, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Bilbao, Aguilar, 1961.

⁴ SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos "Arquitectura", en *Historia del Arte Hispánico. Vol. VI. El siglo XX*. Madrid, Alhambra, 1978, pág. 30.

⁵ El grupo lo formaban además dos arquitectos titulados en 1925, Germá Rodríguez Arias y Francesc Fàbregas, así como otro que lo fue en 1926, Ricard Churruga. ORIOL BOHIGAS. *Arquitectura Española de la Segunda República*. Barcelona, Tusquets, 1970, págs. 45-53.

Primo de Rivera, se publica el Real Decreto que creaba la Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid, presidida por S.M. el rey Alfonso XIII. En un principio se pensó para su construcción en Javier de Luque, arquitecto muy afianzado durante la Dictadura y autor del ecléctico Ministerio de Educación erigido en la madrileña calle de Alcalá, pero finalmente el encargo recayó en Modesto López Otero, que tampoco era un arquitecto racionalista, si pensamos que su obra más representativa entonces era el edificio del Fénix, situado al principio de la Gran Vía madrileña. Éste facultativo, sin embargo, se rodeó de un equipo de arquitectos jóvenes, que iba a convertir la construcción de la Ciudad Universitaria en espacio de experimentación de las nuevas corrientes arquitectónicas. Era la primera vez que ello ocurría en España, al menos de una manera oficial, lo que elevó las críticas del originario proyectista, Javier de Luque:

“No, no puedo estar conforme con la arquitectura de los principales edificios de la urbe universitaria; hacen gala de rigidez, de frialdad y de extranjerismo, incompatibles con el sentir de nuestra raza y de nuestra masa estudiantil, que lleva y conserva en el alma vibraciones reñidas con esta falta de espiritualidad”⁶.

El impulso definitivo para la construcción del conjunto iba a llegar con la Segunda República, cuando se renovó la Junta Rectora, recayendo la presidencia en Alcalá Zamora y la secretaría en Juan Negrín; el equipo técnico fue respetado. El proyecto se trunció durante la Guerra Civil y la Ciudad Universitaria se convirtió, sin pretenderlo, en símbolo de la resistencia antifascista, al ser objeto de una cruenta destrucción en la larga batalla de Madrid. Además, algunos de sus proyectistas, como Sánchez Arcas, Rafael Bergamín y Luis Lacasa, vivieron la amarga experiencia del exilio.

El arquitecto-director del conjunto, López Otero, seleccionó a una serie de facultativos pertenecientes mayoritariamente a la “generación de 1925”, entre los que se distribuyeron los distintos encargos. Siguiendo criterios urbanísticos centroeuropeos se va a aplicar una idea muy novedosa, la de agrupar los edificios docentes y residenciales para los estudiantes en un espacio común, de 320 hectáreas de terreno; en él se plantarían 30.000 árboles con la idea de construir sólo sobre un 10% del espacio adquirido. En los edificios se dio el tono general de inspiración racionalista, con grandes cuerpos de aspecto geométrico, desornamentado y alineamiento horizontal; la textura de la construcción, que se hace casi por completo de ladrillo rojo, siguiendo la tradición secular madrileña, introduce el guiño organicista. En el año 1936 se habían concluido ya un conjunto importante de edificios, entre los que destacan los siguientes: Fundación del Amo (Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín, 1928-1930), Facultades de Filosofía y Letras y de Farmacia (Agustín Aguirre, 1932 y 1935), Facultades de Ciencias y Medicina (Miguel de los Santos, 1934-1936),

⁶ *Ibidem*, págs. 23-24.

Escuela de Arquitectura (Pascual Bravo), Campos de Deportes (Javier Barroso), Hospital Clínico y Central Térmica (Manuel Sánchez Arcas, 1933-1936), Residencia de Estudiantes (Luis Lacasa, 1935-1936).

EL MOMO EN ANDALUCÍA. EL CASO DE ANDÚJAR: LOS ORÍGENES (1928-1936).

Importante papel en la aparición del Movimiento Moderno en Jaén juegan los arquitectos Antonio Flórez Urdapilleta y Luis Berges, después de una larga trayectoria proyectiva dentro del tardo-eclecticismo, llámese regionalista o neomudejarista; un caso similar a lo que sucederá en Andujar con el constructor José Corbella. El primero de ellos lo hace desde la sabia conjugación de los volúmenes puros y la depuración ornamental con la monumentalidad del historicismo, visible en la *Escuela Normal de Magisterio* de Jaén (1920), que estilísticamente rememora el espíritu de la arquitectura montañesa resucitado por Leonardo Rucabado a principios de siglo. Antonio Flórez, desde la proyección de la Residencia de Estudiantes de Madrid (1911), también reivindicó el ladrillo en su dimensión auténtica y funcional, despojada de los lenguajes historicistas, especialmente el tan manido mudejarismo, y defendió también la pureza volumétrica de la arquitectura⁷. De ello va a dejar constancia en los numerosos grupos escolares y escuelas erigidos por España, principalmente en Madrid, aunque también en otra obra realizada en Jaén, el *Colegio Público "Jesús María"*, si bien aquí el muro aparece revocado⁸.

Luis Berges y José Corbella, a diferencia de Antonio Flórez, entran en el Movimiento Moderno desde una apuesta más radical. Luis Berges comienza a proyectar obras en Jaén desde el más puro convencionalismo andaluz, pero a partir de 1923 irá presentando proyectos novedosos que no ignoran los presupuestos estéticos de la Secesión Vienesa y el Art Decó, para desembocar finalmente en el funcionalismo. El cambio se observa en obras como el *Sanatorio de los Prados* (1928), realizado por encargo de la Diputación Provincial, para lo que recorrió el autor una serie de sanatorios franceses, alemanes y suizos; las obras se iniciaron en 1934, fueron paralizadas en gran parte durante la guerra y se modificaron con un proyecto reformado de los arquitectos Laguna y López Rivera. El *Sanatorio Antituberculoso del Neveral* (1930-1934), también fue objeto de importantes ampliaciones a partir de 1950, aunque conserva en su lado occidental los pabellones originarios, de funcional diseño. Otro proyecto suyo fue la antigua *Escuela de Maestría Industrial* (1931), hoy "I.E.S. San Juan Bosco", en cuya fachada juega con el expresionismo de las molduras geométricas tan característico del Art Decó⁹. Este motivo también es recu-

⁷ Véase al respecto GINER DE LOS RÍOS, B. *Cincuenta años de arquitectura española*. Madrid, Adir, 1980, págs. 50-63.

⁸ Recientemente se ha puesto en duda la autoría de Flórez en esta obra, atribuyéndosela mejor a Luis Berges Martínez: AUTORES VARIOS. *Arquitecto Berges (1891-1939)*. Jaén, Tinta Blanca, 2006.

⁹ El Art Decó tiene su origen en la Exposición de París del año 1925 y puso de moda las geometrificaciones

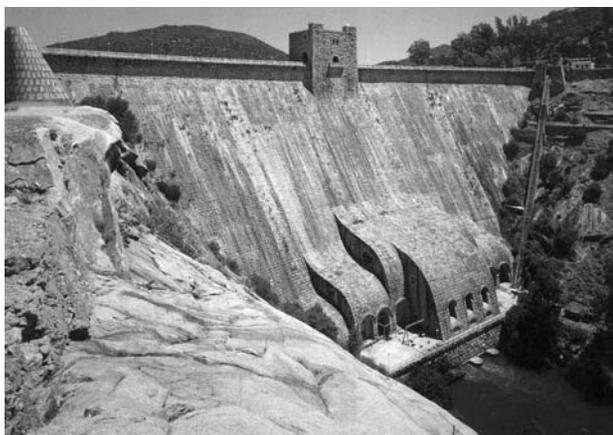


1. *Viña Gisbert (1932-1934).*¹

rente en los *Almacenes Almansa* (1936), un pequeño edificio ubicado en la calle Ramón y Cajal, a espaldas de la catedral, y construido como casa particular de tres plantas, la primera de ellas para almacén. Resuelve la esquina de manera curva y juega en su diseño con bandas grises y blancas que diferencian los pisos, dentro de un racionalismo evidente. En una línea muy acorde a estos principios encontramos el *Mercado de Abastos* de Úbeda (Luis Casanova Vila, 1933).

El caso de José Corbella es aún más radical y ha merecido justamente la inclusión de dos de sus obras en el Catálogo Andaluz de Arquitectura Moderna: la *Viña Gisbert*, donde interviene como proyectista, y el *CineTívoli*, donde lo hace como constructor. Cuando en el año 1932 el presidente de la Junta Local de Patronales de Andújar, Plácido Gisbert, le encarga el proyecto constructivo para una casa de campo, Corbella acude a los modelos establecidos en revistas alemanas de arquitectura, a las que era muy aficionado: “No estaríamos muy descaminados al pensar concretamente en la Casa Müller (Adolf Loos, 1930), con la que el paralelismo de la Viña Gisbert es más que evidente”¹⁰. El edificio se caracteriza por un diseño cúbico donde

y las decoraciones cubo-futuristas de rayos y zigzags, junto con motivos naturalistas dispuestos en composiciones simétricas que explotaban las posibilidades más expresionistas del edificio: “...no sólo incluye repertorios decorativos, trae soluciones más constructivas no completamente estructurales y más bien compositivas; como son las formas escalonadas, los marcos repetidos, los arcos poligonales”. PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M. *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid, Silex, 1994, pág. 134.



2. Salto del Jándula
(1924-1932).

la interpenetración de volúmenes se complementa con la limpieza ornamental y el empleo de la ventana apaisada, así como con las barandillas de tubo metálico [1]. El emplazamiento de la viña en plena Sierra Morena no resulta casual, pues en esa época se estaba concluyendo una de las obras más emblemáticas del movimiento moderno en Andalucía, el *Embalse del Jándula* (Casto Fernández Shaw y Carlos Mendoza, 1924-1932), donde se experimentan nuevas formas de ingeniería arquitectónica, con una simbiosis formal y conceptual entre expresionismo y funcionalismo:

“el resultado funde monumentalidad estática y expresión dinámica, las connotaciones monumentales nos refieren al dominio del hombre sobre lo natural mientras que las ondulantes formas que rompen su basamento constituyen un elocuente símil de la recuperación de la libertad de las aguas contenidas”¹¹.

Sin embargo, el poblado construido junto al pantano erigía en su parte central una hermosa ermita neorrománica, muestra inequívoca de la persistencia de valores tradicionales en la arquitectura a principios de la Segunda República [2].

En el núcleo urbano de Andújar se va a completar un episodio importante en la irrupción de la modernidad arquitectónica en Andalucía; José Corbella va a ser el hilo conductor del proceso. Entre sus intervenciones más destacadas hay que citar

¹⁰ CASUSO QUESADA, Rafael “Propuestas para una revisión crítica de la arquitectura del siglo XX en Jaén”, en AA.VV. *Homenaje a Luis Coronas*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001, pág. 99.

¹¹ MORENO PÉREZ, J.R. – MOSQUERA ADELL, E. – PÉREZ CANO M^o T. “Los inicios, 1925-1936: una vanguardia de autor”, En AA.VV. *Momo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía (1925-1965)*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes - Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999, pág. 24.



3. *Cine Tivoli (1933-1934).*

la planificación del solar del antiguo Castillo de Andújar, derribado en 1933 y ubicado en la Plaza Vieja, que pretende ser recuperado como un lugar aglutinador de la vida de la ciudad: un espacio multitudinario (el Cine Tivoli), una casa de pisos (la Casa Lara) y el local del Casino Iliturgitano [3]. La idea que anima el proyecto es bastante coherente, pero no así resultó su definitiva resolución debido a la ausencia de un plan de diseño conjunto de los edificios. El *Cine Tivoli* fue proyectado en 1934 por el arquitecto madrileño Fernando Alzado, ejerciendo José Corbella un papel de dirección de la obra, mientras que en la *Casa Lara* sí ejerció funciones de proyectista. Mientras que el cine nos ofrece un derroche de modernidad en el empleo de los nuevos materiales, como el hormigón armado dentro de un conjunto expresionista, la Casa Lara abunda más en las propuestas de García Mercadal, en la búsqueda de una arquitectura mediterránea, de una plástica pura, limpia, horizontal, desornamentada y racionalista. José Corbella volverá a incidir en este camino en otra obra emblemática de la ciudad de Andújar, la *Casa Valdés* (1934), ligada además a una intervención urbana significativa:

“Una de las carencias más significativas de nuestro panorama arquitectónico funcionalista es la preocupación por la problemática urbana, aquella que, junto con el diseño moderno de las construcciones, constituyó la base más radical de la renovación social que propugnaban los arquitectos modernos”¹².

¹² CASUSO QUESADA, Rafael. *Arquitectura contemporánea en Andujar (1920-1950)*. Andújar, Ayuntamiento y Casa de Cultura, 1990, págs. 105-106.

EL MOMO EN LA ARQUITECTURA DE POSGUERRA (1936-1965).

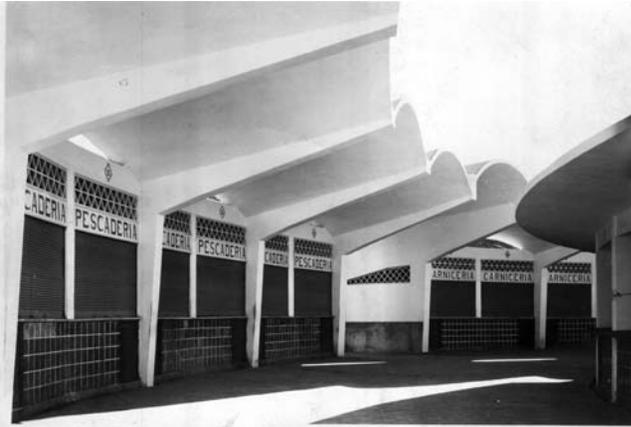
El exilio de Sert, Lacasa, Candela y de otros arquitectos republicanos es sintomático de la dramática experiencia vivida por toda una generación de intelectuales españoles, pero no supuso una ruptura radical con la gradual asimilación de los principios arquitectónicos del movimiento moderno, al menos desde el punto de vista estilístico. Esta cuestión, debatida polémicamente durante mucho tiempo por la historiografía antifranquista, pareció quedar más clara a raíz de la exposición *Arquitectura para después de una guerra (1939-1949)* que organizó el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona (1977), después presentada en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En palabras de Antón Capitel, “la crítica moderna posterior a esta década pasó sobre el historicismo como si caminara sobre ascuas, la encerró en un paréntesis que nunca debería ser abierto y tendió un puente entre la arquitectura anterior a la guerra y aquella otra que, a partir de los años cincuenta, podía, por el empleo de una figuratividad moderna, establecer un tal enlace”¹³.

El régimen franquista, en efecto, puso en marcha toda una maquinaria administrativa con la intención de controlar la actividad urbanística y arquitectónica en España, como el *Servicio de Regiones Devastadas* (1938), convertido un año más tarde en Dirección General, o la *Dirección General de Arquitectura*, creada en 1939 y dirigida por Pedro Muguruza. También estableció un sistema de propaganda ideológica por medio de la *Revista Nacional de Arquitectura*, fundada en 1941 y en cuyo primer número se iba a dedicar especial interés a la obra de reconstrucción del *Santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar* (Francisco Prieto Moreno, 1941), a la que se refería de esta manera José Moreno Torres: “En la Dirección General de Regiones Devastadas, que tengo el honor de regentar, he entendido siempre que su misión no era estrictamente la de construir con fiel exactitud lo que antes existía, sino que era necesario aplicar a la reconstrucción del suelo español el sentido revolucionario del movimiento Nacional con la misma intensidad y eficacia con que se produjeron las fuerzas armadas para ganar la guerra, y así, paralelamente, estar en condiciones de ganar la paz”¹⁴. Posteriormente llegarían las medidas de depuración ideológica contra los arquitectos republicanos citadas en el epígrafe anterior, todos ellos mayoritariamente racionalistas, con lo que las orientaciones estilísticas oficiales se inclinaban hacia el respeto a la tradición constructiva y a la recuperación de los lenguajes históricos. Obras como el faraónico *Valle de los Caídos* (Pedro Muguruza, 1939), construido con el trabajo de presos republicanos, atestiguan el cambio.

La práctica constructiva puesta en marcha a lo largo de la década de los cuarenta contradice, sin embargo, estas pretensiones oficiales y así se observa en

¹³ CAPITEL, Antón “Arquitectura Española. 1939-1992”, en *Arquitectura Española del siglo XX. Colección Summa Artis*, vol. XL. Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pág. 358.

¹⁴ MORENO TORRES, José “Aspectos de la reconstrucción. El Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza”, en *Revista Nacional de Arquitectura*. Año 1, nº 1. Madrid, 1941, pág. s/n.



4. Plaza de Abastos de Andújar (1939-1945).

casos significativos, como el de Luis Gutiérrez Soto. Este arquitecto, miembro de la generación de 1925, recibió el encargo para la realización del *Ministerio del Aire* de Madrid en el año 1941, desplazándose a Italia y Alemania para imbuirse del espíritu de la arquitectura de corte fascista y presentando un primer anteproyecto inspirado en el clasicismo abstracto propio de la arquitectura oficial de estos regímenes. El “revolucionario” proyecto fue rechazado por las autoridades españolas que lo obligaron a recrear de una manera forzada la arquitectura de El Escorial, pero al mismo tiempo Gutiérrez Soto proyectaba viviendas por la capital de España al estilo de las que hiciera durante la Segunda República; estos proyectos se publicaron además, en la *Revista Nacional de Arquitectura* en el año 1943:

“En la posguerra, a pesar de los alardes verbales, no se puede hablar de un estilo único, sólidamente sistematizado, plataforma para la crítica histórica de la arquitectura y para la constitución de un nuevo quehacer constructivo. Tampoco se pueden reconstruir los términos de un debate estilístico, que, en verdad, ni se llegó a producir. Si es cierto que, más o menos, los arquitectos falangistas entendían -y tampoco hay aquí excepciones- que la arquitectura moderna había sido manipulada, en sus aspectos semántico e ideológico... Pero todo esto no supuso una repulsa radical hacia la arquitectura moderna entre otras razones porque no había otra alternativa que no fuera la vuelta a Herrera o a Villanueva y porque en la Italia de Mussolini, la semántica ortodoxa, no era otra que el moderno racionalismo”¹⁵.

¹⁵ UREÑA PORTERO, Gabriel *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979, págs. 115 y 116.

5. Estación de Autobuses de Jaén (1920-1947).



La fisura existente entre la arquitectura oficial y la promovida por particulares o entidades privadas era cada vez más evidente. En la provincia de Jaén encontramos dos proyectos muy significativos al respecto, aunque no están incluidos en el registro del DoCoMoMo:

1.- *La Plaza de Abastos de Andújar* (Pedro Rivas y Antonio Amat, 1939-1945). Esta obra fue promovida por la familia Rivas Sabater, concesionaria del servicio de abastos en la ciudad, tras el estado en que quedó la antigua plaza, como consecuencia de los bombardeos causados por la aviación nacional. El nuevo proyecto consta de algunos elementos de gran modernidad, como el atrevido voladizo de hormigón existente sobre el perímetro circular de la planta [4]. Éste fue diseñado por Pedro Rivas en 1939, inspirándose en aquel que hiciera el ingeniero Eduardo Torroja para el Hipódromo de la Zarzuela de Madrid (1934), en colaboración con los arquitectos Carlos Arniches y Martín Domínguez. En 1945, concluido el voladizo, se inició la construcción del cuerpo central en cuya proyección intervino el ingeniero Antonio Amat, incidiendo en el racionalismo del conjunto. Sólo un juicio apriorístico consideraría incompatible la modernidad de esta obra con el pensamiento de un arquitecto franquista como Pedro Rivas, que firmó el proyecto en Madrid con el saludo “Año de la Victoria”.

2.- *La Estación de Autobuses de Jaén* (1940-1947). Promovida por la compañía Auto Estaciones S.A., en ella destaca una sorprendente marquesina de hormigón que los arquitectos Sánchez Ballesta y De La Peña proponen en el proyecto de 1941 [5]; una muestra más del enlace con los estudios de resistencia de materiales que iniciara Torroja durante la Segunda República. La obra, además, “se va a constituir en imprescindible punto de referencia para las nuevas generaciones de arquitectos que *desarrollarán su labor en la ciudad en años sucesivos*”¹⁶. En comparación con otros

¹⁶ CASUSO QUESADA, Rafael “La Estación de Autobuses de Jaén: una importante aportación a la arqui-

edificios de semejante funcionalidad, como la Estación de Autobuses de Almería (Guillermo Langle, 1952), el edificio de Jaén implica una apuesta técnica de mayor riesgo¹⁷.

La extremada matización con la que se aplicaban en arquitectura las proclamas oficiales iba aumentando conforme se alejaba en el tiempo el recuerdo de la guerra, incluso en edificios tan representativos del régimen como la *Delegación Nacional de Sindicatos* en el Paseo del Prado de Madrid. En el año 1948 esta obra fue objeto de un concurso de proyectos del que resultó ganador el presentado por Francisco Cabrero y Rafael de Aburto, un rascacielos de gran lógica constructiva situado en las antípodas de la retórica imperial. El edificio resuelve el problema de la escala retranqueando el bloque en altura para confiar al cuerpo bajo la mediación con los edificios preexistentes. Quedaba evidenciada, casi a final de la década, la derrota de los postulados arquitectónicos franquistas, ante los presupuestos de la arquitectura racionalista, más arraigados entre nuestros facultativos de lo que pensaban los ideólogos del nuevo régimen.

De esta época el registro del MoMo sólo recoge el conjunto de las Viviendas Protegidas de Jaén (Francisco López, Julián Laguna y Juan Piqueras, 1945), de pobre diseño, por su condición de viviendas sociales, pero de inteligente articulación urbanística:

“agrupándose en grandes manzanas de 125, 136 y 150 viviendas, respectivamente, que siguen una estrategia de ocupación del solar claramente influida por los modelos centroeuropeos de vivienda social, al protegerse de una escasamente atractiva periferia para volcarse hacia un cuidado espacio interior ocupado por grandes patios que se conectan mediante recorridos transversales de acceso rodado”¹⁸.

Sin adquirir esta dimensión, en Andújar vamos a encontrar ejemplos significativos de viviendas protegidas: “...aquellas que, acogiéndose a las ventajosas condiciones establecidas en el decreto-ley del 25 de Noviembre de 1948, van a dinamizar la labor constructiva y permitirán a muchos ciudadanos acceder a la compra o alquiler de una casa por primera vez”¹⁹. Éstas se van a distribuir por la zona norte de la ciudad y nacen como complemento funcional del centro urbano, reforzado considerablemente, y dependientes del mismo. La más antigua es la del Barrio del Matadero

ectura española de posguerra”, en *Revista Senda de los Huertos*, nº 41. Jaén, Asociación de Amigos de San Antón, 1996, pág. 59.

¹⁷ Recientemente se ha editado una monografía sobre el edificio anticipándose a su inclusión en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, que se produjo en el año 2006: QUESADA GARCÍA, Santiago y CASUSO QUESADA, Rafael. *La estación de autobuses de Jaén*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005.

¹⁸ BENÍTEZ, Jorge y ASENSIO, José Miguel “Inmigraciones, 1950-1965: periferias, polígonos y viviendas sociales”, en AA.VV. *Momo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía (1925-1965)*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes - Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999, pág. 210.

¹⁹ CASUSO QUESADA, Rafael “Evolución y cambio en la arquitectura contemporánea de Andújar”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 181. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002, pág. 207.

(Pedro Rivas, 1949), aunque destaca especialmente la urbanización de los alrededores de la Plaza de Toros, alternándose viviendas unifamiliares con bloques de pisos. Su norma estilística va a ser la sencillez, para evitar costes, y un toque estético ruralizante.

El catálogo andaluz del MoMo pasa de puntillas por los años cincuenta, pues no inscribe ningún edificio de la provincia. En el caso de Andújar no faltarían motivos para afirmar que en esa década se vive una edad dorada de la construcción privada, pues van a proyectar edificios para la ciudad arquitectos tan renombrados como Carlos Arniches y Martín Domínguez (antiguo Hotel don Pedro, recogido en el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea), Rafael de la Hoz, José María García de Paredes, Felipe López Delgado, José Fernández del Amo o Pedro Bigador, aunque la mayoría desde una perspectiva neohistoricista, alejada de los presupuestos estéticos del Movimiento Moderno²⁰. En cualquier caso justo es reivindicarla desde estas páginas, ya que algún que otro edificio de este conjunto ha sido ya derribado; nos referimos concretamente a la casa de la calle 22 de Julio nº 16, frente al convento de las Trinitarias, promovida por Damián Parras y diseñada por los arquitectos Rafael de la Hoz y José M^a García de Paredes.

Los años sesenta suponen una renovada eclosión del funcionalismo, una renovación estilística y estructural que se va a iniciar en obras ligadas al “boom turístico” como el *Camping* (Ramón Pajares, 1964), o el *Hotel Del Val* (Mateos y Ontañón, 1962). Desgraciadamente, la primera de ellas ya ha pasado a engrosar la historia de los recientes “desaguisados” contra edificios emblemáticos de la arquitectura contemporánea iliturgitana, como el del Cine Avenida; estos derribos, además, han afectado a la limitación de servicios públicos de primer orden, paradójicamente desde la perspectiva de un Plan General de Ordenación Urbana, el de 1989, de pretendido carácter progresista:

“Entre los aspectos del plan que han resultado más negativos cabe citar la actuación en el antiguo Camping, con un volumen de superficie construida que ha privado a Andujar de un elemento de servicio y un pulmón verde fundamentales. Asimismo, la realización de un gran espacio escénico en la zona sigue siendo una asignatura pendiente, evidenciándose lo absurdo del derribo del Cine Avenida y su transformación en viviendas particulares”²¹.

De esta década el Catálogo Andaluz del Movimiento Moderno no selecciona ningún edificio de Andújar, aunque sí lo hace con otros tres significativos de la provincia de Jaén: Edificio de Correos de Úbeda (Alejandro de la Sota, 1964), Poblado de

²⁰ Recientemente ha sido reivindicada esta época por PERAL LÓPEZ, José “Arquitectura contemporánea de Andujar. Mejor sumar que restar. Años 40, 50 y 60”. Comunicación leída en *II. Curso de Historia, Arte y Cultura de Andujar (Universidad de Otoño, 2002)*. En prensa.

²¹ CASUSO QUESADA, Rafael Antonio “Evolución urbanística de Andujar en el siglo XX”, en AA.VV. *Anuario de Investigaciones Hespérides – Alcalá la Real*. Sevilla, Asociación Hespérides, 2001. pág. 76.



6. Seminario de los Padres Paules (1966).

Miraelrío de Vilches (José Antonio Fernández del Amo, 1964) y Fábrica TECOSA de La Carolina (Fernando Higuera, 1966). Al primero se le inscribe como ejemplo de intervención inteligente en un casco histórico artístico consolidado, sin renunciar a su diseño moderno y dialogando activamente con un convento y un palacio a cada uno de sus laterales. Del poblado de Miraelrío en Vilches destaca no tanto su diseño de fachadas, como la articulación del espacio a lo largo de un amplio círculo donde se disponen las viviendas unifamiliares, las cuales giran en torno a un centro de espacios y dependencias comunes. Aunque pendientes de un estudio pormenorizado, los poblados de colonización del entorno geográfico de Andújar también nos ofrecen soluciones dignas de tener en cuenta, especialmente en lo que se refiere al Poblado de los Llanos del Sotillo, proyectado por José Antonio Corrales en 1956 e inscrito en el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, anterior en el tiempo al poblado de Vilches y con una iglesia de depurado diseño moderno. De la Fábrica Tecosa de La Carolina cabe destacar la magnífica articulación del espacio e iluminación interior con el empleo de paraboloides hiperbólicos de hormigón como soportes. Ejemplo del despegue económico e industrial de los años sesenta, también tenemos en Andújar una réplica a tener en cuenta, el Complejo Industrial de Koipe, aunque en este caso el diseño de las construcciones obedece a otros criterios menos técnicos.

Consideramos, en cualquier caso, imprescindible la inclusión en el catálogo

del *Seminario de los PP. Paules* (1966), uno de los edificios más emblemáticos de los aquí estudiados, incluso a nivel nacional. Fue proyectado por el arquitecto Luis Laorga, el mismo que construyera unos años antes el Santuario de la Virgen de Aránzazu, auténtico manifiesto de la vanguardia artística española de la época. La obra se va a caracterizar por su atrevido diseño exterior, de marcado carácter expresionista, y de una planta en forma angular en la que el presbiterio se sitúa en la esquina que resulta de la unión de dos naves; una verdadera novedad dentro de la tradición arquitectónica religiosa²². La funcionalidad del Seminario no se debe tanto a principios estilísticos como a una cuestión de perentoriedad económica, que era evidente en aquellos momentos dentro de la Congregación. De este modo, el empleo de la piedra granítica iliturgitana en la decoración de los altares, introduce ahorro presupuestario, pero también un enlace con el entorno plenamente moderno [6]. Tan importante como la obra arquitectónica resulta el carácter de sus complementos en los que intervino el artista asturiano Joaquín Ruiz Carmín. Éste decoró la iglesia con vidrieras de diseño abstracto y diversos paneles cerámicos entre los que destaca un vía crucis neofigurativo y una decoración simbólica en el altar mayor alusiva a los astros y cuerpos celestes que giran en torno a la luz central. El citado artista también es autor de una serie de esculturas en hierro, destacando el Cristo central, recuerdo de Pablo Gargallo, o la Virgen, inspirada en figuras como la Montserrat de Julio González; así como de diversos útiles de uso litúrgico como custodias, palmatorias, etc...

²² ESTEBAN MOLINOS, José *Arquitectura religiosa en la provincia de Jaén desde 1940 a 1971*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1982, págs. 43 y 44.

Posiciones situacionistas sobre el Arte

María Fuentes Carrasco

Investigadora vinculada a la Universidad de Málaga

RESUMEN

La Internacional Situacionista (1957-1972), grupo liderado por Guy Debord, dejó un influyente legado teórico y crítico. En este trabajo repasamos las tesis situacionistas sobre el arte en general, la vanguardia histórica y el arte coetáneo.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo/ Vanguardias/ Teoría del Arte.

Situationism Positions about Art.

ABSTRACT

The Situationist International (1957-1972), group under the leadership of Guy Debord, left an influential theoretical and critical legacy. This article revises the situationist thesis about art in general, european avant-garde and coeval art.

KEY WORDS: Contemporary Art/ Avant-garde/ Art Theory.

"Nos atañe a nosotros solos, artistas y científicos de una misma poesía, crear la tierra de otra manera, los océanos, los animales, el Sol y las otras estrellas; el aire, el agua y las cosas. Y nos atañerá el soplar sobre la arcilla para dar nacimiento a un nuevo hombre, hecho únicamente para el reposo del séptimo día".

Giuseppe Pinot Gallizio,

Discurso sobre la pintura industrial y sobre un arte aplicable, 1959.

La Internacional Situacionista¹ (IS) nació durante un congreso celebrado en la localidad italiana de Cosio d'Arroscia en julio de 1957, a partir de la fusión de varios movimientos de vanguardia europeos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial: la Internacional Letrista (Debord, Bernstein), el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (Pinot Gallizio, Jorn, Olmo, Simondo, Verrone) y el Comité Psicogeográfico de Londres (Rumney). La francesa Internacional Letrista fue la principal generadora de conceptos y actitudes; por ejemplo, la deriva o el urbanis-

* FUENTES CARRASCO, María: "Posiciones situacionistas sobre el arte", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 393-407.

¹ Sólo puedo empezar agradeciendo a la profesora Natalia Bravo Ruiz el descubrimiento de la IS, que descubrió en la redacción de este artículo en la primavera de 2004.

mo unitario proceden de ella. Fundada y capitaneada por Guy Debord y compuesta de poetas, artistas y cineastas que habían pertenecido al Movimiento Letrista de Isidore Isou, estuvo activa desde 1952 en París. Dos años más tarde iniciaron la publicación, primero semanal y después mensual, de *Potlatch*², el boletín del grupo que sería asimilado por la Internacional Situacionista a partir de su fundación.

La Internacional Situacionista, con una “vocación internacional al viejo estilo revolucionario”³, tuvo un total de 70 miembros de diversos países, sobre todo europeos (franceses, holandeses, belgas, alemanes, daneses, italianos y británicos), pero también algunos argelinos (Mohamed Dahou, Abdelhafid Khatib, etc.), estadounidenses (como Robert Chasse o Bruce Elwell)... La mayoría fueron víctimas de las sucesivas *purgas* (constantes desde la fundación hasta la autodisolución del grupo), bien mediante la expulsión, o bien, mediante la renuncia voluntaria. Normalmente la exclusión se debía a desacuerdos ideológicos (muchas veces precipitados por una concesión al *establishment*), algo lógico si tenemos en cuenta la diferencia entre los enfoques de cada grupo y/o individuo. En los casos de Asger Jorn (que dimitió en abril de 1961 por su creciente fama) y Michèle Bernstein (que renunció en junio de 1967), la colaboración con la IS continuó; sin embargo, son una excepción. En su esfuerzo por mantener una posición radical e intolerante con la sociedad del espectáculo, Debord se configuró como un controvertido cancerbero; de hecho, ha sido muy criticado por ello y no deja de ser irónico el paralelismo que se puede establecer entre él y su *odiado* André Breton. Si bien fue indudablemente el alma de la IS, las aportaciones teóricas y prácticas de otros fueron también esenciales. Así, por ejemplo, Asger Jorn (que produjo una serie de influyentes ensayos y además una interesante obra pictórica en torno al concepto de *détournement*), Constant (creador del proyecto urbanístico utópico de *New Babylon*) o Giuseppe Pinot Gallizio y su “pintura industrial”.

La revista *Internationale Situationniste*⁴ fue el principal instrumento de expresión teórica del grupo, incluyendo manifiestos, ensayos, noticias internas, comentarios críticos sobre la actualidad... Además, algunas de las secciones nacionales publicaron sus propias revistas, de vida más o menos larga: *Spur* (sección alemana, 1960-1962, 7 números), *Situationistisk Revolution* (sección escandinava, 1962-1970, 3 números), *The Situationist Times* (edición internacional, 1962-1964, 6 números), *Der Deutsche Gedanke* (sección centroeuropea, 1963, 1 número), *Heatwave* (sección británica, 1966, 2 números), *Situationist International* (sección estadounidense, 1969, 1 número), *Internazionale Situationista* (sección italiana, 1969, 1 número), etc.

² Los textos completos publicados en *Potlatch* están traducidos al español: *Potlatch. Internacional Letrista (1952-1959)*, Madrid, Literatura Gris, 2001. El nombre de la revista, como explica el mismo Debord en el último número, procede de “una forma de circulación precomercial de bienes entre los indios de América del Norte basada en la reciprocidad de regalos suntuarios” (DEBORD, G. E., “El papel de *Potlatch* antes y ahora”, en *Potlatch... op. cit.*, pág. 124, originalmente publicado en *Potlatch* n° 1 de la nueva serie (n° 30 y último), julio de 1959.

³ LÓPEZ ROJO, A.: “Situacionistas: arte, política, urbanismo”, en *Lápiz* n° 128-129, pág. 113.

⁴ *Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationniste*, 3 vols., Madrid, Literatura Gris, 1999-2000. Hay otras compilaciones parciales de textos situacionistas traducidos, que citaremos en su caso. La revista tuvo doce números entre 1958 y 1969.

Asimismo, se realizaron numerosos panfletos, postales propagandísticas, conferencias, colaboraciones en prensa, etc., a lo que hay que añadir la actividad individual de cada uno de los miembros (libros, películas, exposiciones, etc.). Se organizaron en total ocho congresos de la Internacional Situacionista –el último en septiembre de 1969– en diferentes ciudades europeas.

La Internacional Situacionista no es reducible simplemente a un movimiento artístico⁵. Es también un movimiento revolucionario que, eso sí, concede un papel central a lo artístico, en sentido amplio, en sus luchas, ya que éstas se desarrollan en el plano de la propaganda y de la educación de las masas. Como escribió el mismo Guy Debord, la Internacional Situacionista “puede verse como una vanguardia artística, como una investigación experimental de modos posibles de construir libremente la vida cotidiana y como una contribución al desarrollo teórico y práctico de una nueva contestación revolucionaria”⁶. En cualquiera de sus facetas, la IS tuvo un evidente talante utópico y revolucionario, en el sentido de que pretendía cambiar el mundo a través de sus actuaciones; las prácticas situacionistas querían transformar la vida cotidiana. Así, los situacionistas no sólo criticaban su (nuestro) presente y buscaban nuevas estrategias revolucionarias, sino que también describían el futuro de la humanidad liberada del trabajo, combinando con cierta ambigüedad la crítica, las realizaciones prácticas y la utopía⁷. Como bien señala Simon Sadler⁸, los situacionistas se vieron en cierta forma atrapados en una paradoja: las prácticas situacionistas crearían la situación revolucionaria que es por su parte esencial para que estas prácticas se realizaran verdaderamente. Su confianza en el poder del arte y de la arquitectura para influir en otras esferas y ese proyecto de “el *dépassement de l'art*, la disolución entre todas las barreras entre el arte y la vida”⁹ (característico sobre todo de los primeros años) es más propia de las vanguardias históricas que del panorama posmoderno.

Es difícil, si no imposible y falsificador, separar lo político y lo artístico en el grupo, puesto que los situacionistas mismos luchaban contra el aislamiento entre las distintas esferas, como veremos más adelante. Carlos Verdaguer¹⁰ distingue una primera etapa en la que el ámbito principal de actuación fue el artístico (1957-1962), seguida de un giro hacia lo político por parte de la sección principal, la francesa, que se sepa-

⁵ Hasta qué punto lo son el dadaísmo y el surrealismo, así como las demás vanguardias históricas, aún se sigue discutiendo. El punto de vista más formalista se opone a aquel que reniega de la recepción acrítica, meramente estética, de las propuestas radicales de la vanguardia. A pesar del interés del tema, escapa a las intenciones de este trabajo, de forma que no profundizaremos más en él.

⁶ DEBORD, G.: “The Situationists and the New Forms of Action in Art and Politics”, 1963. Traducción inglesa obtenida en www.cddc.vt.edu/sionline (abril 2004).

⁷ Es curioso que “utópico” se usara entre los situacionistas casi como un insulto; en sus textos se reitera lo realizable de sus propuestas.

⁸ SADLER, S.: *The Situationist City*, Cambridge y Londres, Mass y The MIT Press, 1999, pág. 157.

⁹ ANDREOTTI, L.: “Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)”, en ANDREOTTI, L. y COSTA, X. (eds.): *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, catálogo de exposición, Barcelona, MACBA, 1996, pág. 13.

¹⁰ VERDAGUER, C.: “Construir la revuelta. Contexto y orígenes de la Internacional Situacionista (1957-1971)”, *BIS* nº 24, otoño 1999. Una versión anterior del mismo artículo fue publicada en *Arquitectura Viva* nº 51, 1997.

ró definitivamente de otras secciones nacionales e individuos más vinculados a la faceta artística (Constant, las secciones alemana y danesa, etc.). De cualquier forma, la IS nació como respuesta tanto al contexto político (al capitalista avanzado de Occidente pero también al socialista de la U.R.S.S. o de China y de la izquierda oficial europea, estalinista), como a la situación del arte, la arquitectura y el urbanismo de la época.

A lo largo de los años de actividad, los situacionistas tuvieron choques con el sistema judicial de diversos países (Dinamarca, Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Alemania...). Críticos con todo, se les suele reconocer como uno de los detonadores del 68 francés, en el que tuvieron un papel activo (dos años antes, se habían involucrado en la revuelta estudiantil en la Universidad de Estrasburgo). De hecho, participaron en la noche de las barricadas en la calle Gay-Lussac (10 de mayo) y, aliándose con los Enragés, constituyeron primero el Comité de Ocupación de la Sorbona (14 de mayo) y después el Consejo de Mantenimiento de la Ocupación (17 de mayo), disuelto finalmente el 15 de junio. Los situacionistas quisieron ampliar la revuelta estudiantil más allá del ámbito universitario; además de incluir a algunos trabajadores en el Comité, realizaron un llamamiento para la ocupación de todas las fábricas de Francia (30 de mayo). Pero la revolución se extinguió poco después, con el gobierno gaullista al borde del colapso, cuando los estudiantes volvieron a las aulas y los trabajadores a las fábricas, llamados por la *Confédération Générale du Travail* y el *Parti Communiste Français*; los situacionistas y los estudiantes más comprometidos se marcharon exiliados a Bélgica. Unos pocos meses después aparecería la crónica del situacionista René Vienet¹¹ y la IS empezó a apagarse poco a poco hasta que, en abril de 1972, Debord y Sanguinetti anunciaron su disolución en “Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo”¹².

La Internacional Situacionista sin duda ha ejercido una notable influencia en el ámbito de los movimientos revolucionarios de izquierda, especialmente en los anarquistas. Todavía en la actualidad encontramos algunos grupos de inspiración situacionista, como por ejemplo el que edita en Estados Unidos la revista *Not Bored!* (que posee además una excelente página web con gran cantidad de material gratuito en inglés sobre la IS)¹³ o los numerosos “comités psicogeográficos” –normalmente de vida breve– que han surgido en diversos emplazamientos. Por otro lado, las prácticas situacionistas también han calado en el terreno artístico: en el arte de activismo político, que ha heredado en gran medida la preocupación por el medio urbano contemporáneo¹⁴; en algunas de las tendencias contemporáneas de la arquitec-

¹¹ VIENET, R.: *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968 [traducción española: *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*, Madrid, Miguel Castellet Editor, 1978].

¹² Es el capítulo central de DEBORD, G. E. y SANGUINETTI, G.: *La véritable Scission dans l'Internationale*, Paris, Éditions Champ-Libre, 1972.

¹³ La dirección es www.notbored.org

¹⁴ López Rojo cita como ejemplo más reciente la deriva de una semana realizada por el artista italiano Fausto Grossi en 1994 “por el Bilbao inmediatamente anterior a su transformación radical encabezada por el metro de Foster y el museo Guggenheim de Gehry”, *op. cit.*, pág. 120.

tura (Archigram, *high-tech*, etc.); en el "apropiacionismo" posmoderno (indudablemente deudor del *détournement*), etc. Asimismo, la densa teoría situacionista ha sido una clara fuente de inspiración para buena parte de los pensadores franceses de izquierda¹⁵ y, a través suyo, para el pensamiento sobre la posmodernidad.

A finales de los años ochenta comenzó la recuperación de la herencia situacionista por parte del ámbito académico en Estados Unidos y Francia, que después se extendería por otros países, incluida España. De esta forma, la bibliografía académica sobre el tema es cada vez más amplia y se han realizado varias grandes exposiciones en los últimos años, entre las que destacan *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972* (Centre Georges Pompidou de París, The Institute of Contemporary Arts de Londres y The Institute of Contemporary Art de Boston, 1989-1990) y *Situacionistas: arte, política, urbanismo* (MACBA, 1996). En muchas ocasiones, la Internacional Situacionista se trata desde un punto de vista exclusivamente artístico, y en otras, exclusivamente político, aunque afortunadamente hay enfoques que mezclan ambas perspectivas. Las valoraciones van desde la glorificación hasta el ataque, enfocadas normalmente en la carismática figura de Debord.

En este trabajo nos proponemos profundizar en las posiciones y desarrollos teóricos de la IS sobre arte¹⁶, en tres direcciones: hacia el pasado (valoración de la vanguardia), hacia el presente (valoración del arte coetáneo) y hacia el futuro (propuestas situacionistas). Podemos encontrar una teoría de la vanguardia y del arte en general (qué es, qué debe ser) implícitos en los textos situacionistas. No hemos seguido un orden cronológico en la exposición, pero hay bastante homogeneidad y coherencia teórica en sus tesis a lo largo de los años. En la selección de textos hemos tenido en cuenta a la Internacional Situacionista como grupo; y aunque los escritos de Debord son probablemente los más ricos y densos, hemos querido utilizar además los de otros situacionistas, así como las editoriales sin firmar de *Internationale Situationniste*.

EL FRACASO DE LA VANGUARDIA.

Los situacionistas se veían a sí mismos como los verdaderos "herederos universales" del "arte moderno"¹⁷. Para que esto fuese así, necesariamente tuvieron que desarrollar una interpretación de éste diferente de la hasta entonces aceptada generalmente. Aunque el enfoque formalista había sido el predominante desde sus inicios, fue a partir de los años cincuenta cuando se consagró definitivamente a manos del crítico estadounidense Clement Greenberg, que impuso además una versión muy

¹⁵ La relación entre los conceptos de espectáculo de Debord y de simulacro de Baudrillard es quizás el ejemplo más evidente.

¹⁶ En el título de este artículo nos hemos permitido parafrasear un texto de Debord, "Posiciones situacionistas sobre la circulación" (1959).

¹⁷ "La vanguardia de la presencia" (1963), en *Internacional Situacionista... op. cit.*, vol. 2, 2000. Todos los textos compilados en esta obra que hemos consultado han sido obtenidos en www.sindominio.net (abril de 2004).

simplificada. Así, el valor y el carácter revolucionario del arte de vanguardia residirían en las innovaciones formales y en su progresiva desvinculación de todas las demás esferas, es decir, en la autonomía absoluta que lo liberaría de cualquier consideración extra-estética. No sería hasta los años sesenta y setenta que algunas voces (desde posiciones de izquierda, en la línea de Walter Benjamin) se elevarían para atacar esta perspectiva y hacer hincapié en otros aspectos de la vanguardia, como sus implicaciones sociales y políticas o la voluntad de vincularse a la vida. Los situacionistas se adelantaron en varios años a estas interpretaciones, como ahora veremos.

¿Qué idea de vanguardia tenían los situacionistas? Fundamentalmente, y como era de esperar, política. La vanguardia implica un “aspecto militante”¹⁸ y una voluntad subversiva radical contra la cultura y la sociedad burguesas que la convierten en peligrosa para el sistema (y por tanto conscientemente reprimida). Su valor revolucionario consistió en “destruir todas las convenciones del arte, del lenguaje y del comportamiento”, es decir, en su negatividad o, en palabras de Debord, en su “verdad negativa”¹⁹ dirigida contra la sociedad donde se desarrolló. La postura situacionista se opone claramente a la formalista (en principio apolítica, pero a la postre conservadora) también, rechazando explícitamente la autonomía del arte, comprendida como independencia absoluta de lo estético frente a todas las demás esferas. La IS se pronunció repetidamente en contra de la especialización y la separación que ésta implica, buscando la supresión del arte y de la política mediante la realización de ambos en la vida. De esta forma, otro de los valores de la vanguardia histórica radicaría en la búsqueda de nuevas “técnicas que sobrepasen el arte”²⁰, es decir, en la práctica de un arte experimental (término muy querido por los situacionistas) destinado a la ampliación de la práctica artística más allá del ámbito puramente estético. Si Greenberg hablaba de un proceso de purificación en el que se buscaba “lo que tenía de único e irreductible no sólo el arte en general, sino también cada arte en particular”²¹, los situacionistas tienen una perspectiva opuesta, esto es, de apertura del arte hacia otros ámbitos y de mezcla de las artes individuales. Por ello es lógico que cuando hablen de vanguardia y de arte moderno, se refieran a las vanguardias de la época de entreguerras, especialmente al dadaísmo y al surrealismo. Sin embargo, el término “vanguardia” no es usado en los textos situacionistas como meramente histórico, es decir, como algo pasado y diferente del presente. Dentro de él engloban generalmente movimientos surgidos después de 1945, sobre todo los que fueron antecesores de la propia IS (por su postura subversiva y por agrupar a muchos de los posteriores situacionistas), como COBRA o el Movimiento Internacional para una

¹⁸ DEBORD, G. E.: “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” (1957), en *Potlatch... op. cit.*, pág. 143.

¹⁹ DEBORD, G. E.: “The Situationist and the New Forms of Action in Art and Politics”, *op. cit.*

²⁰ NIEUWENHUIS, C.: “Sobre nuestros medios y perspectivas” (1958), en *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1977.

²¹ GREENBERG, C.: “Modernist Painting” (1960). La traducción española nos ha sido facilitada amablemente por M^a Teresa Méndez Baiges.

Bauhaus Imaginista. Así, la IS se considera a sí misma como una vanguardia en términos de igualdad con las históricas o, mejor dicho, como la vanguardia definitiva que viene a realizar lo que las anteriores intentaron. La forma en la que éstas son comentadas pone de manifiesto claramente este sentimiento de continuidad –tan extraño, por otra parte, a lo posmoderno.

Sin embargo, a pesar de sus logros reconocidos, la potencialidad de la vanguardia artística nunca fue realizada: fue “una explosión que nunca ocurrió, que amenazó y amenaza todavía las estructuras de la sociedad”²². En paralelo con “el reflujo del movimiento revolucionario mundial”²³, las tendencias artísticas verdaderamente subversivas fueron banalizadas, mercantilizadas y falseadas, en fin, neutralizadas por una sociedad burguesa que se protegía de esta manera. Aunque no usen el término, los situacionistas hablan de la institucionalización de la vanguardia, tema que todavía hoy es central en los estudios del arte y la cultura del siglo XX²⁴. De cualquier modo (y tocando otro asunto muy debatido hasta la actualidad), la vanguardia fracasó en sus intenciones subversivas y no sólo por la contraofensiva burguesa, sino también por una serie de “errores” internos, que se detallan a través de varios textos.

El futurismo italiano, por ejemplo, adoleció de “puerilidad” en su “optimismo técnico”²⁵, lo que lo llevó finalmente a disolverse en el nacionalismo antes de desarrollarse más profundamente. Debord, sin embargo, le concede el mérito de haber llevado a cabo numerosas innovaciones formales (aspecto que no es precisamente el más sobresaliente del futurismo desde el punto de vista actual, que lo considera deudor de las innovaciones cubistas).

El surrealismo es sin duda la tendencia que más atención recibe: es la más cercana geográfica y temporalmente –de hecho, por entonces se mantenían en activo muchos de los surrealistas– al núcleo de la Internacional Situacionista, es decir, la sección francesa. Aunque el surrealismo acertó al afirmar “la soberanía del deseo y de la sorpresa” y proponer “un nuevo uso de la vida”, se equivocó al creer “en la riqueza infinita de la imaginación inconsciente”²⁶, cuando, según Debord, en realidad es pobre, repetitiva y monótona. El uso del absurdo para poner de manifiesto la irracionalidad de la sociedad burguesa, encubierta por los “valores lógicos superficiales”, tenía una intención subversiva, pero pronto fue asimilado por el sistema. A decir de los situacionistas, a partir de los años 30 ya no aportó nada nuevo y después de 1945 entró en franca decadencia, limitándose su práctica a repeticiones degradadas y estetizadas, vaciadas ya de todo su sentido revolucionario. Precisamente esta es la “amarga victoria del surrealismo”, su triunfo en un mundo que pretendía cambiar pero que sigue siendo el mismo. La asimilación no sólo se percibe en el mundo artístico (por ejemplo, en la pintura de Pollock), sino incluso en la ciencia o en las técni-

²² “Cuestionario” (1964), en *Internacional Situacionista... op. cit.*, vol. 2.

²³ DEBORD, G. E.: “Informe sobre la construcción de situaciones...”, *op. cit.*, pág. 148.

²⁴ Recibe mucha atención, por poner sólo dos ejemplos, en los textos de Frederic Jameson y de Hal Foster.

²⁵ DEBORD, G. E.: “Informe...”, *op. cit.*, pág. 143.

²⁶ *Ibidem.*, pág. 144.

cas empresariales (como el *brainstorming*). También se les reprocha a los surrealistas el mantenimiento de las artes tradicionales, el realizar un mero “suplemento de la poesía o el arte liquidados por el dadaísmo”²⁷, es decir, se les reprocha su anacronismo y su retroceso conformista, como en el caso de la respuesta a las críticas del poeta surrealista Benjamin Péret²⁸.

Si el surrealismo representa en los textos situacionistas a la vanguardia en decadencia, degradada y al servicio de la sociedad burguesa, el dadaísmo bien puede representar la vanguardia también fracasada pero de forma heroica, si bien no se libró enteramente de la asimilación, como luego veremos. En general, Dadá es visto como un punto clave en el desarrollo del arte moderno por su negatividad radical. Los dadaístas no sólo rechazaron todos los valores de la sociedad burguesa, sino que intentaron destruir la literatura y el arte, asestando “un golpe mortal a la concepción tradicional de la cultura”²⁹. Como culminación del papel revolucionario del arte moderno, la radical negación dadaísta ha marcado a muchos de los movimientos artísticos posteriores, pero “hizo necesaria su casi inmediata disolución”³⁰. Los situacionistas, por tanto, comparten la interpretación *canónica* de este movimiento como esencialmente nihilista, punto de vista que ha sido acertadamente matizado en los últimos años. Porque Dadá fue un fenómeno muy complejo, con manifestaciones muy dispares; frecuentemente contenían algo más que la negación violenta de todo lo establecido, es decir, es posible encontrar en muchas de ellas una afirmación (eso sí, de algo diferente a lo tradicional). De cualquier modo, la importancia que le conceden los situacionistas al dadaísmo de nuevo se adelanta a las interpretaciones de la vanguardia de los años sesenta y setenta (y posteriores). Hoy en día, de hecho, recibe una consideración central y Marcel Duchamp es visto como uno de los principales artistas del siglo XX³¹.

El funcionalismo (Bauhaus, Le Corbusier...) recibe asimismo bastante atención por parte de los situacionistas, principalmente por dos motivos. En primer lugar, la IS daba gran importancia al urbanismo en sus luchas contra la sociedad del espectáculo. Especialmente en la primera etapa, los situacionistas enfrentan al modelo racionalista de ciudad el “urbanismo unitario”, su opuesto en muchos sentidos. En segundo lugar, Constant Nieuwenhuis (el creador de *New Babylon*, la utópica ciudad situacionista) y sobre todo Asger Jorn (que fue alumno de Le Corbusier) fueron figuras influyentes en el grupo. La actitud ante el funcionalismo es más compleja que el simple rechazo. Asger Jorn, en el texto de 1956 “Sobre el valor actual de la concepción funcionalista”³², anuncia en gran medida el talante ante éste de los posteriores

²⁷ “Amarga victoria del surrealismo” (1958), en *Internacional Situacionista...op. cit.*, vol. 1.

²⁸ “La nostalgia por debajo de todo” (1958), en *Ibidem.*, vol. 1. Es la respuesta al texto de Péret “La poesía por debajo de todo” aparecido poco antes en el número 1 de la revista surrealista *Bief*.

²⁹ DEBORD, G. E. (1957): *op. cit.*, pág. 143.

³⁰ *Ídem.*

³¹ En la interpretación formalista de Ortega y Gasset, Greenberg, etc., desde luego esto no era así. Ortega, por ejemplo, califica al dadaísmo de mera “broma” en “La deshumanización del arte” (1925).

³² Incluido en ANDREOTTI, L. y COSTA, X.: *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, MACBA y ACTAR, 1996, págs. 33-34.

situacionistas. Si bien se hace inevitable una “revolución contra sus insoportables coacciones”, hay una serie de aspectos a conservar, concretamente los formales (determinados por la utilidad y la función). Lo que debe contestarse y superarse es “el programa funcional”, la supeditación completa de la estética a la función y el olvido de “la función psicológica del ambiente”, que es independiente del aspecto práctico. El urbanismo unitario “no es una reacción contra el funcionalismo, sino su superación: se trata de alcanzar, más allá de lo utilitario inmediato, un entorno funcional apasionante”³³. De este modo, muchos de los proyectos situacionistas, incluida la *New Babylon* de Constant, se pueden considerar como un enriquecimiento semántico del lenguaje racionalista. Por ejemplo, Gilles Ivain habla de la necesidad de llevar a cabo “una ampliación racional de los antiguos sistemas religiosos, de los viejos cuentos y sobre todo del psicoanálisis en beneficio de la arquitectura”³⁴.

Como vemos, los situacionistas toman conscientemente como punto de partida muchos elementos de vanguardias anteriores, especialmente del surrealismo y del dadaísmo (aspecto muy tratado por la historiografía artística sobre la IS). Por ejemplo, el *détournement* (desvío) situacionista bebe indudablemente del *ready-made* duchampiano y la *dérive* (deriva), de los paseos dadaístas y surrealistas³⁵. Todo esto lleva a la práctica lo que tantas veces afirman en sus textos con respecto al pasado artístico: si bien está muerto, contiene descubrimientos subversivos que pueden ser recuperados. En palabras de Debord, “muchas de las exploraciones parciales del pasado reciente pueden ser rescatadas y llevadas a su verdadera realización”³⁶. Que no es lo mismo que lo que hacen, según los situacionistas, los epígonos del surrealismo o los neodadaístas, repitiendo gestos vacíos al dictado del mercado artístico y en medio de la disolución de la cultura burguesa.

LA CRISIS COMO PUNTO DE PARTIDA.

En 1967 apareció *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, probablemente el texto situacionista con mayor influencia posterior, si bien el concepto –aún desdibujado había hecho su aparición en los escritos de Debord (y, por extensión, en los de los demás situacionistas) ya a finales de los años cincuenta. El espectáculo es “la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia”³⁷. Se caracteriza por el dominio absoluto del capital, de lo económico, de la mercancía, sobre el ser humano. El espectáculo lleva hasta sus últimas consecuencias el lema “divide y vencerás”: la separación “es alfa y omega del espectáculo”³⁸. El aislamiento de cada individuo lo condena a la pasividad, la verdadera interacción social ha sido liquidada. También la separación entre los dis-

³³ “El urbanismo unitario a finales de los años 50” (1959), en *La creación abierta... op. cit.*, pág. 93.

³⁴ IVAIN, G.: “Formulario para un nuevo urbanismo” (1958), en *La creación abierta... op. cit.*, pág. 31.

³⁵ Trataremos con más detalle las propuestas y prácticas situacionistas en el último apartado.

³⁶ DEBORD, G. E. (1963): *op. cit.*

³⁷ DEBORD, G. E. (1967): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pág. 40.

³⁸ *Ibidem.*, pág. 46.

tintos dominios, la división del trabajo y la especialización crecientes son parte de este fenómeno universal. Y es que la sociedad del espectáculo no incluye únicamente al Occidente capitalista, sino también a los países comunistas y subdesarrollados.

No sólo la verdadera vida social ha sido aniquilada por el espectáculo y sustituida por una falsificación: la cultura entera, incluido el arte, ha llegado a su fin. El proceso de autonomía de las distintas esferas, considerado comúnmente desde Kant como uno de los rasgos clave de la modernidad, es para Debord un proceso de disolución, de autoaniquilación, ya que “toda disciplina que se hace autónoma debe caducar, primero como pretensión de explicación coherente de la totalidad social, y después como instrumento particular”³⁹. Ante este estado de cosas, sólo caben dos actitudes: la superación revolucionaria de la cultura como esfera separada mediante su realización en la vida (que es la postura situacionista) o la perpetuación de una cultura muerta en el seno del espectáculo. Los situacionistas parten pues, del presupuesto de la decadencia generalizada de la cultura burguesa, como ponen de manifiesto muchos de sus textos, anteriores y posteriores a *La sociedad del espectáculo*. El arte, la filosofía, etc., se hunden en el vacío: “la descomposición lo ha invadido todo”⁴⁰. La confusión y separación reinantes sirven para perpetuar el *statu quo*, pues hacen imposible una verdadera crítica global.

No nos puede extrañar por tanto que la valoración situacionista del arte, la literatura y el cine de su tiempo sea muy negativa. Debord, ya en 1957, describía el panorama artístico como dividido entre tres tendencias retrógradas: “la prolongación de las formas aportadas por la crisis dadá-surrealismo [...], la instalación en las ruinas mentales; y finalmente, la vuelta atrás”⁴¹. En el primer caso (el de los mediocres epígonos del surrealismo), la repetición de formas artísticas surrealistas y dadaístas se caracteriza por la banalización de éstas, ya que han sido vaciadas de todo su sentido. Las “ruinas mentales” hacen referencia de nuevo al vacío, a la ausencia de contenido. Esta nada puede ser alegremente afirmada (jóvenes novelistas franceses) o bien disimulada a base de “un vocabulario apropiado”, como sería el caso de la literatura existencialista o de la pintura abstracta y sus teóricos. Con el retorno al pasado, Debord critica el realismo socialista de los países de la órbita soviética, considerándolo una recuperación anacrónica de “valores culturales del siglo pasado”⁴².

En la práctica, estas tres tendencias son difíciles de diferenciar. La pintura abstracta de posguerra es “una nulidad teóricamente complicada”⁴³, pero también se considera como la aplicación de “detalles, aislados y aumentados, tomados subrepticamente de la masa coherente de aportes surrealistas”⁴⁴, poniendo como ejemplo

³⁹ *Ibidem.*, pág. 153. Aquí también los situacionistas se adelantan: la crítica a la autonomía de cada disciplina es clave en la teoría de la posmodernidad, especialmente en la norteamericana (probablemente como consecuencia de la profunda influencia de Greenberg allí).

⁴⁰ DEBORD, G. E.: “Informe... pág. 147.

⁴¹ *Ibidem.*, pág. 145.

⁴² *Ibidem.*, pág. 146.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ “Amarga... *op. cit.*”

a Jackson Pollock. De la pintura abstracta, los situacionistas rechazan la preocupación por los aspectos formales y la voluntad, pomposa y vacía, de “basarse en la pintura de ‘signos puros’ incommunicables”⁴⁵. Las intenciones situacionistas, como luego veremos, no podrían ser más opuestas.

En varios de los escritos situacionistas sobre arte se arremete contra el “neodadaísmo”. Con este término se refieren a varias cosas distintas. Podemos decir que los situacionistas lo utilizan para designar a todos los imitadores *actuales* de los hallazgos dadaístas, puesto que, a pesar de su innegable labor destructiva, el dadaísmo ha acabado convirtiéndose “en una escuela reconocida y sus formas han sido transformadas recientemente en una distracción reaccionaria por los neodadaístas”. Olvidando la verdad negativa de la vanguardia original, éstos han querido “cargar con positividad (estética) el rechazo plástico expresado previamente por Marcel Duchamp”⁴⁶. También se califica de neodadaístas a una serie de escritores (Ionesco, Beckett, Duras, etc.) que explotan la destrucción de las formas artísticas llevada a cabo por el dadaísmo.

La mayor parte de las tendencias artísticas de la época recibe despectivos comentarios aquí y allí: la “nouveaux roman”, el “nuevo realismo” y la “nueva figuración”, el cine de Godard, la vanguardia estadounidense de posguerra, el Pop Art, etc. Se las tacha, en general, de “disoluciones” que “son siempre más o menos repeticiones que nadie quiere indicar, de algo más viejo”⁴⁷. Y, por supuesto, son posturas que en el fondo están instaladas en el conformismo con respecto al difunto panorama cultural y al próspero marco económico capitalista. La disolución cultural ha llegado tan lejos, según Debord, que vemos a “la publicidad comercial influir cada vez más en los criterios de creación cultural”⁴⁸, de forma que se erigen nuevos ídolos culturales, sin nada detrás excepto las técnicas de venta.

Los críticos literarios y artísticos no se libran tampoco de las invectivas de los situacionistas, que llegaron incluso a realizar acciones de protesta contra un congreso de críticos de arte desarrollado en Bruselas en abril de 1958, repartiendo un comunicado con frases como “¡Desapareced, críticos de arte, imbéciles parciales, incoherentes y divididos!”⁴⁹. Los situacionistas achacan a los críticos la misma responsabilidad (o incluso más) que a los artistas en el mantenimiento del cadáver de la cultura: es “un espectáculo de segundo grado”⁵⁰, ya que el crítico se dedica a desarrollar su papel como espectador pasivo. Desconcertados ante la disolución cultu-

⁴⁵ DEBORD, G. E.: “The Situationists... *op. cit.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ “La vanguardia de la presencia”, *op. cit.*

⁴⁸ DEBORD, G. E.: “Informe... *op. cit.*, pág. 147. Debord pone como ejemplo de esto el “fenómeno Sagan-Drouet”. Françoise Sagan y Minou Drouet obtuvieron un gran éxito literario en la Francia de los 50 a edades extraordinariamente tempranas (especialmente Drouet, que triunfó con sus poemas a los ocho años).

⁴⁹ “Acción en Bélgica contra la Asamblea de los críticos de arte internacionales” (1958), en *Internacional Situacionista... op. cit.*, vol 1.

⁵⁰ DEBORD, G. E.: “For a Revolutionary Judgment of Art” (1961), traducción inglesa obtenida en www.cddc.vt.edu/sionline (abril 2004).

ral generalizada, o bien adoptan posturas reaccionarias y denuncian el vacío “para preservar su estúpido sueño de retorno a las buenas maneras del pasado”⁵¹, o bien celebran la disolución si pretenden ser “modernistas”.

LA SOLUCIÓN SITUACIONISTA.

El panorama de la sociedad del espectáculo era desolador. Sin embargo, todavía había esperanza en la minoría verdaderamente vanguardista que, aunque dispersa, subsistía. Como cabeza de una supuesta tendencia revolucionaria general, la Internacional Situacionista pretendía agrupar y dar coherencia a ésta. Así, por ejemplo, frecuentemente apoyaban acciones ajenas al grupo, calificándolas de (inconscientemente) situacionistas, ya que “el papel de las corrientes de vanguardia, dondequiera que aparezcan, es [...] ayudar a unificar tales grupos y las bases coherentes de su proyecto”⁵².

Así pues, la Internacional Situacionista quería actuar como detonador de la revolución definitiva. Sin embargo, buscó un modelo diferente al soviético o al chino. Los situacionistas vieron en las sociedades comunistas una alienación similar en el fondo a la del capitalismo occidental. La labor de la IS no tendría lugar en el campo de la *infraestructura* económica, sino en la *superestructura* cultural. Las condiciones de producción ofrecían unas nuevas posibilidades con respecto a las cuales la acción política revolucionaria se había quedado retrasada. La mecanización creciente del trabajo estaba produciendo un aumento del tiempo libre del proletario. Y este tiempo libre se había convertido en el principal campo de batalla, ya que la clase dominante (la burguesía) se servía de él para generar “un vasto sector industrial del ocio, que es un incomparable instrumento de embrutecimiento del proletariado”⁵³, esto es, de alienación. De esta forma, la IS inicia “la batalla del ocio”⁵⁴ intentando convertirlo en un arma de liberación y de *concienciación de clase*. La sociedad futura que resultaría de la revolución estaría caracterizada por la conversión de todo tiempo en tiempo de ocio, puesto que la producción sería realizada por máquinas. Siguiendo al famoso sociólogo Johan Huizinga, el *homo ludens* sustituiría al *homo faber*.

¿Con qué acciones lograrían los situacionistas su objetivo de despertar al mundo? ¿Cómo liberar el ocio de la alienación? El núcleo de las propuestas situacionistas, al menos en los primeros años, es el urbanismo unitario, entendido como unión de todos los medios artísticos y extra-artísticos que intervienen en “una composición integral del medio”⁵⁵ (pintura, cine, arquitectura, graffiti, iluminación, etc.). Una especie de arte total que, sin embargo, quiere superar lo artístico. Esta superación del arte vendrá dada por la supresión de éste, que es lo mismo que su realización en la

⁵¹ “El sentido del deterioro del arte”, en *Internacional Situacionista... op. cit.*, vol. 1.

⁵² DEBORD, G. E.: “The Situationists...”, *op. cit.*

⁵³ DEBORD, G. E.: “Informe... *op. cit.*”, pág. 153.

⁵⁴ *Ibidem.*, pág.154.

⁵⁵ *Ibidem.*, pág.152.

vida. Se trata de la construcción de situaciones o “construcción concreta de los ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una cualidad afectiva superior”⁵⁶, de forma que los situacionistas pretenden intervenir tanto en los elementos materiales que nos rodean como en los comportamientos. Con este fin surgen la deriva, el *détournement* o desvío, la psicogeografía, el cine situacionista, la pintura industrial o *New Babylon*. Si bien son poca cosa comparados con el objetivo último (cambiar el mundo, transformar la vida cotidiana). Estas realizaciones parciales son aceptables a corto plazo, aunque se desarrollen dentro del marco de los “medios de expresión cultural”⁵⁷ comunes, marco que en última instancia debía ser destruido.

Las actividades de la IS apuntaban pues a un arte experimental y crítico, cargado de sentido y, al menos teóricamente, no orientado a la producción de obras de arte. Éstas serían sustituidas por la creación de situaciones, creación colectiva, cotidiana, constante, efímera, antiutilitarista, basada en el juego y más allá de las caducas “artes individuales”⁵⁸. Sin embargo, la situación acabaría siendo un ideal casi inalcanzable en su oposición perfecta al espectáculo y su realización total en lo cotidiano. Los mismos situacionistas confesaban en 1963 que “la IS está aún lejos de haber creado situaciones”⁵⁹.

De esta forma, a pesar de la insistencia en que sus propuestas eran factibles, apenas nada se llevó a cabo. Un buen ejemplo es la proyectada intervención en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, consistente en la transformación de dos salas del museo en un laberinto y la deriva simultánea de tres grupos por el centro de la capital holandesa. Aunque incluso se fijó una fecha para la ejecución (mayo de 1960), finalmente la Internacional Situacionista desistió del proyecto por el peligro de comprometerse, de ser coartada en su libertad por terceros⁶⁰. Este miedo a la *contaminación*, a verse integrados en el decadente sistema del espectáculo, fue constante durante la existencia de la IS y explica las continuas exclusiones y los duros ataques contra los “falsos situacionistas”. Este grupo está compuesto en su mayor parte por antiguos integrantes expulsados que continuaron su actividad al margen de la *ortodoxia* situacionista: Constant, los “nashistas”⁶¹, etc. También se arremetió contra los imitadores –supuestos o reales– de las propuestas situacionistas, ya que “la victoria de la Internacional Situacionista en materia de teoría obliga ya a sus adversarios a disfrazarse de situacionistas”⁶². De hecho, se interpreta el *happening* neoyorquino como un intento de construir situaciones basándose en la miseria cuando las verdaderas “no pueden construirse más que sobre la base de la riqueza material y espiritual”⁶³.

⁵⁶ *Ibidem.*, pág.154.

⁵⁷ DEBORD, G. E.: “The Situationists and the New Forms of Action in Art and Politics” (1963), *op. cit.*

⁵⁸ DEBORD, G. E. y NIEUWENHUIS, C.: “Declaración de Ámsterdam” (1958), en *Internacional Situacionista... op. cit.*, vol. 1, pág. 66.

⁵⁹ “La vanguardia... *op. cit.*

⁶⁰ Todo el asunto se explica en “Die Welt als Labyrinth” (1960), en *La creación abierta y sus enemigos... op. cit.*, págs. 124-128, donde también se describe detalladamente el proyecto.

⁶¹ Los “nashistas” son los integrantes de la disidente sección escandinava, liderada por el danés Jorgen Nash, hermano de Asger Jorn.

⁶² “La vanguardia de la presencia”, *op. cit.*

⁶³ *Idem.*

Otro punto interesante con respecto a la Internacional Situacionista es su consideración como la última vanguardia⁶⁴. Esto casa, por ejemplo, con la tendencia actual que extiende la modernidad hasta los años sesenta, momento de inflexión que sustituye a 1945 como inicio de lo contemporáneo (o, si se prefiere, de lo posmoderno). Sin duda, la Internacional Situacionista tiene mucho de la vanguardia histórica en sus planteamientos, en su talante, en sus objetivos. Sin embargo, es posible detectar también una serie de rasgos de corte *posmoderno*. Por ejemplo, el *détournement* (desvío) y la deriva tienen claros antecedentes vanguardistas. El primero, definido por Debord y Gil J. Wolman en 1956, en "Modo de uso del desvío"⁶⁵, consiste en la descontextualización de fragmentos preexistentes (de textos, de cuadros, de películas, de ciudades, etc.) para insertarlos en una nueva obra, proceso mediante el cual se transforma su sentido con intenciones propagandísticas. Remite, pues, claramente al *collage* y al *ready-made*.

La deriva, por su parte, es "una técnica de paso prematuro a través de ambientes variados [...] íntimamente ligada al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdicoconstructivo"⁶⁶. Sus precedentes han sido señalados frecuentemente por la historiografía. En primer lugar, tenemos la visita que el grupo dadaísta parisino organizó "a los lugares más banales de la ciudad"⁶⁷ el 14 de abril de 1921. El mismo Debord cita -considerándola un fracaso- la deambulación surrealista organizada en mayo de 1924 por Breton, Aragon, Morise y Virac, que realizaron a campo abierto entre las ciudades de Blois y Romorantin. Pero más que con esta única deambulación efectiva, la deriva situacionista tiene más que ver con los paseos que muchos de los surrealistas llevaban a cabo por los barrios marginales y periféricos de París y de las descripciones que Louis Aragon (*Le paysan de Paris*, 1926) y André Breton (*Les pas perdus*, 1924, y *Nadja*, 1928) hacen de estos larguísimos vagabundeos en sus novelas. Con sus raíces en la *flânerie* finisecular, estos itinerarios surrealistas buscan la realidad oculta e inconsciente de París (el escenario predilecto que compartirán con los situacionistas) y la consecución del extrañamiento, como los situacionistas buscaban el desconcierto. Mirella Bandini señala que Breton, en *La Clé des Champs* (1953), anuncia la cartografía situacionista, ya que "prevé, en este sentido, un mapa imaginario e individual de la ciudad"⁶⁸ en el que las zonas se pintarían de negro, gris o blanco según la atracción o repulsión que provocasen en el sujeto.

⁶⁴ Por citar sólo dos ejemplos, ésta es la tesis fundamental de PERNIOLA, Mario.: *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la "Società dello spettacolo"*, Roma, Castelvecchi, 1998 y de MÉNDEZ BAIGES, M^a T.: "Un intento de revisión del arte de los sesenta: la Internacional Situacionista como última vanguardia", en *Actas del XIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Granada, CEHA, 2000, págs. 559-566.

⁶⁵ DEBORD, G. E. y WOLMAN, G. J.: "Modo de uso del desvío" (1956), en *Potlatch... op. cit.*, págs. 135-140.

⁶⁶ DEBORD, G. E.: "Teoría de la deriva" (1956), en *La creación abierta y sus enemigos... op. cit.*, págs. 61-69.

⁶⁷ CARERI, F.: *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 68. Breton y Aragón participaron junto con otros artistas (Péret, Eluard, Tzara, Soupault, etc.).

⁶⁸ BANDINI, M.: "Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionista", en ANDREOTTI, L. y COSTA, X. (eds.), *Situacionistas... op. cit.*, pág. 43.

Los puntos en común son evidentes, pero no hay que olvidar que ambas prácticas conectan no sólo con el pasado *moderno*, sino también con la contemporaneidad (apropiaciónismo, activismo, etc.). Otro aspecto que separa a la IS de la vanguardia histórica y la acerca a sus tendencias coetáneas es la apropiación completamente consciente de los precedentes. Más aún, los situacionistas no sólo querían “apropiarse de todo el radicalismo de [...] la poesía y el arte modernos”⁶⁹, sino que también instaban a la apropiación de formas pop (cómic, graffiti, arte *kitsch*) y de técnicas coetáneas, como la *action-painting*. Por otro lado, si bien es verdad que el arte de vanguardia no fue ni mucho menos tan autónomo como pretendía Greenberg, no es menos cierto que el rechazo radical de la autonomía artística ha sido una constante en el panorama posmoderno. Difícilmente podemos establecer en qué lado se sitúa la IS, si en la modernidad o en la posmodernidad, y menos aún teniendo en cuenta que las definiciones de ambas son inestables y se siguen discutiendo.

Desde nuestra perspectiva actual, la posición de la Internacional Situacionista se dibuja como imposible: ¿Cómo mantenerse fuera y dentro del sistema simultáneamente? ¿Cómo mantener la *pureza* y a la vez influir en la sociedad? El 68 francés fue, quizás, el gran éxito y el gran fracaso de los situacionistas, una explosión que se quedó en apenas nada. Por otra parte, tampoco ha podido librarse de la asimilación (por la academia, por el museo, por el sistema artístico) que tanto temieron. Y para la Internacional Situacionista ése es el verdadero fracaso.

⁶⁹ DEBORD, G. E.: “The Situationists... *op. cit.*”

Wolf Vostell: Presente, conflicto y ruido

Ana María Sedeño Valdellós
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este trabajo plantea el estudio del proceso de problematización de la obra de arte surgido a partir de los años sesenta del pasado siglo, en que se abordan la ruptura de la mercantilización del producto artístico, la abolición del control cultural ejercido sobre éste o la imposición de una nueva teoría del gusto. Analiza la figura de Wolf Vostell, quien fundamentalmente aspira a que el arte -en íntima conexión con el espectador- fuese un instrumento de descripción de la época en la que vivía. Wolf Vostell persigue además la liberación de cualquier manifestación artística y la interdisciplinariedad del arte a través de expresiones como el happening, el decóllage y la música.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo/ s. XX/ Teoría del Arte/ Música/ Happening/ Decóllage.

Wolf Vostell: Present, conflict and noise.

ABSTRACT

This work propose the study of the problematic state of the Art come up in the sixties of XX th., when is tackled the break of the artistic product marketing, the cultural control about the artistic product or the imposition of a new taste theory. Also analyze the figure of Wolf Vostell, who aspires that the Art -in intimate connection with the public- was able a description instrument in his days. Wolf Vostell persecutes besides the liberation of the artistic expression and the interdisciplinary art by means of happening, decóllage and the music.

KEY WORDS: Contemporary Art/ XX th./ Art Theory/ Music/ Happening/ Decóllage.

La mayoría de los grandes artistas han necesitado dos condiciones respecto a sí mismos. La primera: definirse como ser humano *artista*. La segunda: aspirar a que su arte describiese la época en que vivían. En este segundo objetivo no todos han tenido igual suerte, pues este criterio depende mucho más de su obra vista desde la distancia de los años, tiempo necesario para que ésta se asiente y alcance unidad, coherencia, presencia e influencia, de alguna manera, en artistas posteriores.

Wolf Vostell vivió bajo la sombra de este pensamiento, aceptándolo y disponiéndolo ante los demás. El papel del artista debe incluir el de iniciador/mediador/intermediario y debe instruir en el sentido de una educación compleja, en forma de influencia invisible. Vostell se sabe un documentalista de su tiempo, que informa sobre lo que

* SEDEÑO VALDELLÓS, Ana M^a: "Wolf Vostell: Presente, conflicto y ruido", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 409-419.

ve en el sentido de su época y lo que ve es, ante todo, conflicto:

“Yo no quiero ser artista del siglo XX sin haber ofrecido mis comentarios sobre mi siglo. (...) La desorientación de la vida cotidiana es muy grande y yo debo hacer mis comentarios sobre eso. Se vive en una época en la que el malentendido, las divergencias humanas, las contradicciones del pensamiento y del comportamiento son muy grandes. Simultáneamente es una de las experiencias más grandes de la vida el vivir dentro de múltiples contradicciones, y ahí y tengo que ser una montaña en medio del mar más agitado”¹.

Su obra fue un arte en encuentro (y conflicto) con la vida, producto de una gran energía mental, una enorme intuición conceptual respecto al arte y una sensibilidad hacia todos los medios o soportes artísticos (el dibujo y la pintura, la escultura, el vídeo), logrando con todo ello una integración liberadora de expresiones artísticas y experiencias intelectuales para estimular al espectador.

Su estética forma un arco entre el dadaísmo, su proclamación de la muerte del arte, la nueva objetividad alemana de los años veinte hasta la nueva realidad u objetividad que él representa desde los años sesenta en adelante.

La época dorada de los sesenta fue una etapa fecunda y de formación para Vostell: emprende una ardua búsqueda de nuevas experiencias y conocimientos que harán de él un creador reconocido y respetado, polémico y a veces incomprendido. Vostell se convierte en el primer artista o uno de los primeros de la Europa de la posguerra que desarrolla un arte esencialmente crítico que da cuerpo a una estética consecuencia referida a las acciones, a los acontecimientos, a las relaciones entre el hombre, la sociedad en que vive y su entorno material. La Fórmula “Arte=Vida, Vida=Arte pronunciada en 1961 da sentido a su vida y su obra y viene a decir que la vida de cada ser humano puede ser una obra de arte.

Es en esta época cuando George Maciunas funda Fluxus, movimiento filosófico-artístico que rompe con las categorías estético-morales preexistentes. Fluxus es una ética de vida, sin directores, jerarquías, dogmas, teorías, cuyo lado positivo fue valorar las cosas inferiores de la vida como obras de arte. El I Festival Fluxus se celebra en Wiesbaden en 1962 donde Vostell presenta *Kleenex*, definida como “Música de acción de *décollage*”. Consistía en lanzar cien bombillas contra un gran cristal, detrás del que estaba sentado el público que podía ver cómo estallaban. Cada bombilla hacía un ruido diferente dependiendo de su forma y medida: Aquellas que no estallaban hacían un ruido apagado. Según el autor, “el ritual de la vida está acompañado por sonidos” y estos se producen por efecto del conflicto y el movimiento: “cuando la bombilla mantiene su forma hace luz, cuando la pierde hace ruido”. He aquí el principio del *décollage*, base de la estética del artista, del que se hablará posteriormente.

¹ AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, Colección Artes Plásticas, 1999, pág. 71.

1. EL HAPPENING.

Uno de los territorios artísticos donde destacó fue el *happening*, término fundamental para entender el arte de la segunda mitad del siglo XX, donde confluyen una serie de conceptos formados por toda una tradición artística desde el dadaísmo y el futurismo y que se consolida con las experiencias Fluxus. Durante esta etapa, el arte va a ser objeto de un proceso inédito en la historia: la práctica artística va a salir de los decorados, de los *sets* o platós, de interiores preparados y va a trasladarse a exteriores; va a dejar el marco, el cuadro, la pantalla, a traspasar los límites anteriores hacia el fuera de campo, el espacio off de la realidad misma, o, al menos, va a convertirse en su incómoda metáfora. El arte, situado en localizaciones reales a partir de entonces, debe someterse a lo que de azar tiene la vida en ellas, es decir, debe plegarse al principio de indeterminación. El *happening* es un importante eslabón de este proceso.

Según Allan Kaprow, el *happening* es el último eslabón de una cadena iniciada en el *collage*, continuada en el *assemblage* –una extensión tridimensional del *collage*–, seguida con el *environment* o *ambientes* –extensión tridimensional del *assemblage*– para acabar en el *happening*, una especie de *environment* exaltado, donde el movimiento y el tiempo se intensificaban puntualmente². También tiene que ver con el término *performance*, intersticio entre objeto y sujeto, con un papel importante para el cuerpo -como agente del sentido del conocimiento- y el acontecimiento, entendido como gesto límite de la vida.

Al igual que en el *environment* o ambiente, con el *happening* el artista utiliza el espacio como un lienzo para crear arte, pero, a diferencia de todo lo anterior, necesita del público, de los participantes, al querer convertirse en un “trozo de vida”. Es una fórmula *mixed-media* posicionada dentro de las artes de acción o artes en proceso que implican gran cantidad de medios, con lo que podría acercarse a esa idea de obra de arte total, utopía artística retomada por Vostell y, en general, por el movimiento Fluxus:

“Un *happening* es el resultado del arte en el momento en que el arte se ha convertido en interdisciplinario, es la amalgama de todas las posibilidades plásticas de nuestro tiempo; en consecuencia me atrevo a decir que el *happening* es el arte de nuestro tiempo”³.

El *happening* posibilita la creación de un nuevo lenguaje artístico, más cercano a la realidad cultural e histórica. Hijo de la necesidad del arte por debatir con su presente, forma parte del proceso general de problematización de la obra de arte: ante todo ésta encuentra su sitio o su valor en su capacidad para discutir, para cuestionar su propia condición.

Para concretar esto, el *happening* aporta o consolida algunos rasgos en esta

² KAPROW, A.: *Assemblage, Environment & Happening*, Nueva York, 1966, pág. 36.

³ Vostell cit. en AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *op. cit.*, pág. 112.

nueva definición del objeto artístico: la ruptura de la mercantilización del producto artístico, la abolición del control cultural ejercido sobre los productos artísticos, la imposición de una nueva teoría del gusto (con lo que ello implicaba en el desarrollo de la creatividad sin los límites impuestos por la razón) y la superación de la separación objeto-sujeto, junto a una propuesta de integración arte/vida⁴.

Sin duda, son estos dos últimos elementos los no menos importantes, aunque ya estaban en las formulas antiarte de Marcel Duchamp. Esta “obra abierta”, este proceso abierto de la obra, esta obra-en-proceso reclama un espectador activo que lleve a cabo una recepción no clásica:

“El artista no es el único que consuma el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”⁵.

El *happening* problematiza la relación entre percepción y comunicación, muy en el contexto de desarrollo, en los años sesenta, de ciertas teorías comunicativas. En efecto, la teoría de la comunicación abandona el modelo hipodérmico (la concepción determinista y unidireccional –emisor-receptor- del flujo de información) y propugna la posibilidad de producción crítica del espectador (en diversas formas de feedback o retroalimentación), en un proceso que llegará hasta los estudios culturales.

El manifiesto, las instrucciones resultan como especie de partituras, entonces más que indispensables, como únicos indicadores del autor, en formas artísticas donde su concepto se problematiza o camufla: *happenings*, acontecimientos, eventos... se producen de manera colectiva y el autor queda en labores de coordinador o director (¿de orquesta?). Las partituras o instrucciones que acompañan a la mayoría de los *happenings* se encuentran a medio camino entre lo visual y lo escrito, (a modo de carteles –el medio “escritoicónico” por excelencia, donde el arte más se une con la funcionalidad-) ⁶ y demuestran que la escritura es un modo de presentar una idea, convirtiéndose en un espacio de mediación entre la escritura y su efecto, y por tanto entre el autor y el espectador. En este lugar de la mediación se encuentra también otro factor, el del azar, que une al *happening* con el dadaísmo y con el principio de indeterminación (y con John Cage y su música aleatoria).

Esto relaciona estas cuestiones con las partituras de la música contemporánea, especialmente tras las manifestaciones musicales electrónicas y electroacústicas.

“se impone a los autores la necesidad de disponer de signos musicales que

⁴ LEBEL, J. J.: *Le happening*, Paris, Denoël, 1966, págs. 12-13.

⁵ DUCHAMP, M.: “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gili Gaya, 1975, pág. 163.

⁶ No por casualidad Wolf Vostell trabajó para el gran cartelista Cassandre (Jean-Marie Moureau, 1901-1968) en París.

traduzcan más directamente la función real de los objetos. Dada la importancia creciente de los sonidos, que son algo distinto a las notas, nos falta un eslabón para unir el pensamiento musical con su realización”⁷.

“El Teatro está en la calle” es su primer *happening*, concebido como demostración urbana, exigente de la participación de los ciudadanos y basado en la importancia de lo trivial y de los objetos y productos de los medios de comunicación. Se realizó en 1958 en la Rue tour de Vanves de París donde se encontraba el estudio de Cassandre. Vostell animaba al paseante a pararse y rasgar carteles, y a seguir los gestos o acciones que les sugerían los mismos tras despegar los que había encima: si tras arrancar un cartel aparecía una botella de vino, el artista invitaba al público a comprar y beber una botella de vino...

Las reacciones de los participantes de la acción fueron muy desiguales y apenas queda alguna información sobre su repercusión social o artística: Vostell era un artista desconocido. Con *Skelett* (1954) y *El Teatro está en la calle*, Vostell puso en práctica su teoría del *decóllage* en sus primeros años.

Instrucciones y manifiesto⁸ tuvo el *happening In Ulm, Um Ulm, und Um Ulm Herum* (*En Ulm, dentro de Ulm y alrededor de Ulm*, 1964), el más importante de Vostell. En el manifiesto *Lo que yo quiero* exponía su deseo de romper los límites entre arte y vida, entre artistas y espectadores, así como su apoyo conceptual al arte intermedia: el producido en el espacio, con ruido, junto a los acontecimientos de la realidad.

Esta obra comenzó en el teatro de Ulm con la conferencia-actuación de Claus Bremen, Kart Fried y Wolf Vostell en la que se realizaban acciones minimalistas de actos cotidianos y se invitaba ya a los participantes a agruparse por parejas, vinculadas por la unión azarosa de las dos mitades complementarias de hojas de periódico que habían sido cortadas y desordenadas previamente. El signo del azar gobernaba esta acción imprescindible como conformación de la obra: el *collage* después de un *decollage*, la creación tras de la destrucción (de las hojas de periódico) definía ya al *happening* en, quizás, sus dos principios más importantes, el azar y la dicotomía creación/destrucción (que representa el término *decóllage*).

A partir de aquí, las parejas montaban en un autobús y emprendían un viaje por lugares donde ocurrían sucesos. Mientras permanecían en los autobuses recibían mensajes de publicidad, grabados en cintas magnetofónicas, de revistas y otros medios, que habían sido manipulados previamente por Vostell, convirtiéndolos en

⁷ SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 248.

⁸ En un manifiesto de Itzehoe, el 22 de septiembre de 1965, Vostell iguala (con signos matemáticos de igual) *Happening a ser*, así como a situación de sentimiento, sensación de movimiento, sensación de esfuerzo, movimientos conscientes, pensamientos activos, reacciones directas, cambiar el torso, cambiar la mirada, composición de palabras, fonación de tonos y sonidos, sentido del gusto, sensación de ruido, experiencia, sentido de tonos, atención óptica, percibir movimientos, palpar sentimientos, sentimientos de temperatura, obrar con reflejo, movimientos individuales, sensación de contacto, pensamientos ópticos, movimientos visuales, música óptica, música mental, pintura mental y acción mental.

mensajes sin sentido o como ruido de fondo perturbador y permanente.

El *happening* de Ulm, con subtítulo *Happening de 24 desdibujados sucesos*, se produjo el 7 de noviembre de 1964 con la participación de unas trescientas personas. Su estructura era enormemente compleja, lo que demuestra su guión muy desarrollado y un *planning* temporal incluso excesivamente estricto: se describían las acciones, su lugar, el tiempo que debían durar, las tareas de los colaboradores...

Aún así se producían sensaciones de angustia entre los participantes, que no siempre llegaban a tiempo, pues no conocían los lugares por los que iba a transcurrir cada suceso, ni su duración o su fin, lo que imprimía cierta desorganización. El *happening* de Ulm podría caracterizarse por una estrecha mezcla de organización y azar, una nueva prueba de la fuerza creativa de términos contradictorios en arte (*decóllage*).

El objetivo artístico de Vostell consistía en la evocación de situaciones límite de violencia que podía sufrir la humanidad. El espacio era la ciudad, el campo, lugares militares, religiosos... El medio de conexión vital entre los asistentes era el recorrido y las sensaciones acústicas y visuales destructivas y de toma de conciencia.

A pesar de la intensidad de las seis horas de su duración, podrían subrayarse algunos momentos culminantes.

En primer lugar, es especialmente recordada y citada la acción en una sauna, sugiriendo los campos de exterminio de Auschwitz, uno de los momentos de mayor desasosiego, imitado en *happenings* posteriores por artistas de variadas nacionalidades.

En otro suceso, el campo parecía un cementerio, por los huesos esparcidos y lamparillas de muertos que había en él, y en este lugar los asistentes debían contar relatos de su vida. Después eran quemadas dos televisiones en un basurero y posteriormente se ofrecía comida en un matadero industrial entre los ganchos para colgar las piezas.

El *happening* en Ulm fue criticado y alabado por toda la prensa internacional, llegó incluso al Parlamento Alemán y tuvo gran repercusión en el ámbito cultural alemán, donde el *happening* se consideraba una manifestación artística de primer orden en ese momento. Por otro lado, en él se originan conceptos que serán extensamente tratados en la obra del artista, como, por ejemplo, el interés por el hormigón y las continuas referencias al consumismo y a la guerra, base para sus posteriores *Nueve Decollages* y *You*.

En 1965, llega la acción *Phaenomenon*, desarrollada en los alrededores del aeropuerto berlinés de Tempelhof, donde doce artistas amigos de Vostell (pertenecientes a la Escuela de Berlín) y él mismo (los "fenómenos humanos"), realizan acciones repetitivas en un cementerio de coches. Se trata de un evento desbordado por el caos donde predomina el individualismo de los intérpretes (actores) que realizan cosas totalmente dispares, sin conexión, rayando en el absurdo. Los aspectos estéticos del *happening* se centraban en las imágenes caóticas, la fenomenología de la acumulación, la importancia del ruido-música y el automóvil como medio artístico y estético, además de cómo fenómeno. Tras esta obra, el coche llegó a ser muy importante para Vostell y el cementerio de coches es para él "suceso plástico, la escultura más grande, el teatro popular de la cultura de la segunda mitad del siglo XX".

Berlín, 100 acontecimientos, 100 minutos, 100 lugares (1965) es un *happe-*

ning completamente distinto de lo anterior donde se llevan al arte los sucesos y acontecimientos de la vida. Consta de cien acontecimientos presididos por un reloj que trata de medir el tiempo de su realización, hechos absolutamente cotidianos pero minimalistas, conceptuales y unidos a la vida cotidiana, donde Vostell vuelve a querer decirnos que el arte es igual a la vida, que la vida es igual al arte. Destacan por su alto contenido político las acciones 62 y 63 en las que Vostell y Lettau sentados en la calle del 17 de junio (una de las grandes vías berlinesas interrumpida por el muro) se van separando espontáneamente en direcciones opuestas: Lettau hacia la Puerta de Brandemburgo y Vostell hacia la Columna de la Victoria. También destaca la acción 94, donde Vostell vierte diez kilos de azúcar junto al muro. La acción 99, titulada "Dándose cuenta de que no hay final", nos hace pensar en una forma tan abierta y flexible que niega la idea de estructura: no hay final porque el arte se ha confundido con la vida.

2. EL PRINCIPIO DE *DECÓLLAGE*.

El acontecimiento más definidor de su vida y que Vostell describe como fuente de algunos de sus *happenings* fue un accidente de avión en que presenció parte del cerebro del piloto muerto sobre un árbol. Según él, a pesar de la tragedia la naturaleza dominaba con su belleza y fuerza. Esta dicotomía creativa (belleza-destrucción, vida-muerte, silencio-ruido) es la que intenta describir con el término *décollage*, que plantea una amalgama dinámica de fragmentos de realidad entrecruzados y que respecto del sonido, se concibe como el principio que libera las capas acústicas durante la transformación cuando no la destrucción del objeto.

"yo empecé con una contradicción que encontré en el diario *Le Figaro*, el año 53, la primera página. Un avión se cayó después de su despegue, es decir, después de su *décollage*, dicho en francés. (...). Que un avión cayese apenas puesto en vuelo me parecía una contradicción dialéctica. Recurrí al diccionario y observé que en sentido estricto significaba despegar y morir. Me pareció una significación exacta del proceso destructivo de la vida. Enfoqué el dualismo que hay en todo el siglo XX de las cosas positivas y negativas implicado en cada cosa de la vida y sobre todo en los objetos contemporáneos como coche, televisión, radio y avión. Naturalmente, yo empecé a arrancar carteles y poco después claro me acordé que eso producía ruido. Un ruido muy simple pero se puede dar dinámica a todo eso"⁹.

Las relaciones de oposición invaden la obra y vida de Vostell (el construir y destruir, la escritura y el silencio, la vida y la muerte) pues la ambivalencia positivo-negativo está presente en todo acto humano. El *décollage* "afecta a la extracción de

⁹ IGÉS, J. (ed.): *Resonancias*, Málaga, Museo Municipal, 2000.

cualquier fenómeno (visual, fotográfico, objetos, acciones, acontecimientos o comportamientos) de su contexto familiar, cotidiano, confrontándolo con otros ámbitos distintos de la realidad, e incluso, contradictorios. A través de los más diversos recursos de la naturaleza procesal y temporal se articulan combinaciones inesperadas capaces de despertar una cadena asociativa, unos mecanismos sorpresa de lectura. El objetivo de este procedimiento será instaurar procesos mentales mediante una movilización de la percepción y de la fantasía a cargo de los diferentes modos de composición y representación”¹⁰.

3. EL SONIDO: AMBIVALENCIA RUIDO/MÚSICA.

Los experimentos de Vostell con la música y el ruido en sus *happenings* son directamente deudores de las ideas que dieron lugar a la música concreta y la electroacústica, que bebían de la concepción de escucha reducida y de los denominados *objetos musicales* de Pierre Schaeffer. La escucha reducida es la que afecta a las formas propias y las cualidades del sonido, independientemente de su causa y sentido. Si además de esto los sonidos pueden fijarse mediante la grabación, se convierten en objetos, que pueden ser manipulados, procesados, transformados. En esto se basarán buena parte de la experimentación musical después de los cincuenta con autores como Ligetti, Stockhausen, Pierre Boulez... Vostell (y con él, todo el movimiento Fluxus) está cercano a esta concepción, con su elección de objetos cotidianos para crear música y ruido. De hecho, el primer evento Fluxus en Wiesbaden fue anunciado como un Festival Internacional de Música Novísima¹¹.

Y es que el ruido es el verdadero protagonista de la obra sonora-musical de Wolf Vostell, mediante su noción de *schwebung*, cuya traducción podría ser “una fluctuación que flota en el aire”, sensación que reproduce a causa de la cuasi-identidad de las fuentes sonoras en juego, como por ejemplo aspiradores, reactores, sierras mecánicas y otros objetos eléctricos cotidianos generadores de ruido. Muchas de sus acciones musicales tienen su origen en acciones cotidianas con objetos industriales. El *schwebung* “esa suspensión o acción de flotar” es aplicado también en *Elektronischer Papierblock* (1961) donde prensa un bloque de papel y pone altavoces para escuchar su sonido: “yo supe desde entonces que los ruidos son masa también y cuando ponía la mano encima yo podía tocar el ruido, la vibración” y en *Fluxus-Sinfonía para 40 aspiradores* (1964), considerada por Vostell como el origen de sus ambientes sonoros, que lejos de dejar su desarrollo al azar, cuenta con partituras distintas para diversas formulaciones presentadas en varios festivales.

Estas grandes masas vibratorias se combinan espectacularmente en *Le Cri* (1990) donde emplea irónicamente la “Sinfonía de los Mil” de Gustav Mahler con dos cuartetos de cuerda, cuatro leñadores, una orquesta femenina, zambombas, un piano, veinte televi-

¹⁰ Marchán Fiz *cit.* en AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *op. cit.*, pág. 74.

¹¹ PATTERSON, B.: Extracto de su comentario a su concierto Fluxus en Madrid, 2002.

sores, cinco sopranos, un coro de treinta voces, treinta aspiradores, trombones, oboes y un coche accidentado para terminar con una acumulación de fuentes sonoras.

También vemos esta fluctuación en el coro de veinte voces con el que imita los sonidos de una autopista en *El jardín de las delicias*, en las veinte zambombas (instrumento de gran contenido sexual para él) de *El entierro de la sardina* y en la superposición de cinco grabaciones que constituye su cuadro-objeto *Música de los ángeles* (1981).

De igual manera, puede concebirse desde el punto de vista del *schwebung*, el estiramiento de frases en la interpretación para las sopranos que intervienen en *El jardín de las delicias* (1982) o en *Sonata-Fandango Música-Fluxus* (1975). En esta acción de *Fandango* uno de los dos violinistas ha de interpretar páginas de la Sonata nº 2 de Juan Sebastián Bach, interrumpida con cinta adhesiva que el intérprete comprenderá como silencios. Sin duda es una obra multimedia o *intermedia*, acorde con la terminología Fluxus de Dick Higgins, donde el artista "emplea una multitud de técnicas y materiales visuales, audibles, gestuales, para llevarlos a relacionarse en una especie de ópera interactiva en la que se solapa los distintos medios (...) es vano e inútil situar las partes de estas obras bajo los viejos criterios de ordenación de las unidades artísticas. Como los manieristas de la era barroca, Vostell rompe los muros de separación y exige una valoración del todo."¹²

Vostell se atrevió a trabajar los sonidos electrónicos, que incorpora directamente de osciladores y sintonizadores de radio como con su *Música dé-collage* (1976) o *Radio Fish* (1993), que dieron lugar a varios conciertos Fluxus.

En *El aeropuerto como sala de conciertos*, acción perteneciente a *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (*En Ulm, dentro de Ulm y en los alrededores de Ulm*, 1964) expuso a 300 personas al ruido de tres reactores durante 12 minutos:

"Llevé al público, unas 300 personas, a un aeropuerto militar. Allí había tres reactores que se hicieron funcionar sus propulsores durante doce minutos. Como eran máquinas distintas, los volúmenes acústicos también eran distintos y se mezclaron. Esa es una pieza de participación en la que el público se encontraba, en una mezcla de ruido, en un círculo de unos cientos de metros ocupado plásticamente. Si se movía un poco la cabeza, el tono cambiaba a causa de ese movimiento. Si se daba una vuelta el cambio era mayor. El tono se podía vivir físicamente por todas las partes del cuerpo; lo corporal del tono se traducía en el propio cuerpo"¹³.

El ruido como manifestación sonora de diversos objetos definidores del contexto sociocultural del siglo XX tales como los aviones, los coches, la maquinaria se convierte en acontecimiento plástico, muestra de su naturaleza catastrófica:

¹² GIROUD, M.: *Vostell Intermedia*, en CD Le Cri, Edel Records, 1997.

¹³ *La nueva forma de belleza es conocimiento*. Entrevista de Wolf Vostell con Gisela Nauck y Sabien Sanio sobre arte en vídeo, música y otras cosas en *Sara-jevo- 3 fluxus pianos*, Mallorca, Fundación Pilar i Joan Miró, 1994.

“Quise mostrar la fenomenología acústica de estos tres reactores para hacer visible el sonido del desastre, porque el avión de guerra está únicamente construido para producir desastres”¹⁴.

Con esta concepción del ruido, el contenido artístico pasa a ser contenido sociológico: el ruido (y su proceso de creación) es manifestación del presente social e histórico.

“Escuchar dos reactores durante un vuelo de cuatro horas es socioestéticamente más bonito y significativo –en la segunda mitad del siglo XX- que estar sentado durante cuatro horas ante una ópera de Wagner sin abandonar la butaca. Mi concepción multimedia consiste en yuxtaponer los procesos acústicos existentes y mezclarlos con las acciones del cuerpo”¹⁵.

A Vostell le interesa estudiar la fenomenología de la ciudad o medio rural con sus sucesos extraordinarios y sus metamorfosis, de ahí su diálogo con el espacio, con la calle, la naturaleza, lugares de posible comunicación o incomunicación de personas y seres orgánicos.

Vostell aborreció siempre el término “arte sonoro” y se afilió al sustantivo “música” para elevarla más, para extender sus límites y demoler sus condicionantes, transportarla hacia un universo de creación continua y acercarla a la vida. Resumidamente, la música, el ruido, para Vostell fueron, ante todo, efectos vivientes de las acciones y situaciones en que podían encontrarse y transformarse los peculiares objetos tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX. Su estética del fragmento en construcción-destrucción, el *décollage*, fue su excusa para buscar y combinar materiales diversos y llevar el trinomio acción-cuerpo-ruido (música) a un conflicto fructífero a través del movimiento.

Dentro de lo musical, hay un ámbito que todavía puede ser tratado y es que los artistas Fluxus han venido haciendo uso del piano como fetiche u *objet trouvé*, objeto ideal para expresar el conflicto o rechazo de la tradición tanto en su sentido visual (era parte del salón de cualquier familia burguesa decimonónica) como musical. Así, Vostell lo toma como tótem en gran cantidad de formulaciones: lo incorpora como elemento más de sus *happenings*, especialmente en *La Siberia Extremeña* (1982); lo introduce en otro de sus objetos fetiches (el coche) para ser tocado con martillos por modelos en *El desayuno de Leonardo da Vinci en Berlín*; lo incorpora en esculturas monumentales y *happenings* como *Piano* (1989); lo destruye y/o combina con sierras eléctricas (*Sarajevo-3 fluxus pianos*) o lo entierra en hormigón en *Los desnudos y los muertos*.

Otro instrumento clásico como el violín aparece en *Suite hebraica para 7 violines* y *Sarajevo Musik*, y la guitarra española en algunos de sus cuadro-objeto como *El entierro de la sardina* (1986).

¹⁴ Wolf Vostell por LEPICOUCHE, Michel H.: en *Vostell y la música*, Cáceres, Catálogo Editora Regional de Extremadura-Consorcio MYM, 2004.

¹⁵ VOSTELL, W.: *Notas sobre música* en LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 2000, pág. 116.

4. LA AFIRMACIÓN ARTE=VIDA.

Pero el aforismo definidor de su acción artística completa se resume en “Arte=Vida, Vida=Arte”, proveniente de Duchamp y de su concepto de “objeto encontrado” (*objet trouvé*). Si para Duchamp el arte consistió en el objeto totalmente descontextualizado, Vostell va más allá al decir que el hecho de ir en bicicleta o utilizar el urinario, el gesto humano corporal, el acto fisiológico es también creación artística: esto es, una teoría donde la vida queda unida o pegada al arte, puesto que cualquier acto humano es obra artística. De esta forma, impregnado de vida, el arte creará modelos para los demás, las obras generarán una enorme gama de preguntas dirigidas al espectador.

La afirmación “Arte=Vida, Vida=Arte” (al que seguía “la vida como ruido, el ruido como vida”) recapitula el programa utópico de todas las vanguardias de identificación arte=vida, que el movimiento Fluxus retomó mezclándolo con el principio de indeterminación. De hecho, la obra de Vostell puede explicarse como una creación de metáforas y analogías, de figuras retóricas con múltiples referencias a Jung y André Breton, la estética dadaísta, los objetos cotidianos de Marcel Duchamp o las obras Merz del alemán Schwitters. Todo ello con altas dosis de contenido crítico en un eterno debate con el presente.

Wolf Vostell, “ingeniero de la vida” y del arte decía de sí mismo: “Yo soy un realista que, gracias a una técnica realista, crea su propio realismo”. Su obra, como el *happening*, une arte y realidad. El conflicto definió su siglo, el siglo XX, en términos artísticos: el proceso de *décollage* y el azar representan esto. Su inteligencia y sensibilidad fueron puestas al servicio de un arte como diálogo entre el hombre, la realidad y los objetos propios de su época.

5. BIBLIOGRAFÍA.

- AGÜNDEZ GARCÍA, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*. Mérida, Editorial Regional de Extremadura, Colección Artes Plásticas, 1999.
- CASTRO, F.: “Fluxus: la subversión de lo cotidiano” en *Panorama del arte contemporáneo, 1960-1990*, Oviedo, Caja de Asturias, 1995, págs. 131-155.
- DUCHAMP, M.: “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gili Gaya, 1975.
- IGÉS, J. (ed.): *Resonancias*. Málaga, Museo Municipal, 2000.
- KAPROW, A.: *Assemblage. Environment & Happening*, Nueva York, 1966.
- LEBEL, J.J.: *Le happening*. Paris, Denoël, 1966.
- LOZANO BARTOLOZZI, Mª M.: *Wolf Vostell*. Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 1986.
- Sarajevo- 3 fluxus pianos*. Mallorca, Fundación Pilar i Joan Miró, 1994.
- SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza, 1988.
- VOSTELL, W.: *Happening & Leben*. Berlín, Werk, 1970.
- Vostell y la música*, Cáceres, Catálogo Editora Regional de Extremadura-Consortio MVM, 2004.

Las restauraciones de la Catedral de Málaga en la época de la Autarquía (I)¹

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

RESUMEN

Recorrido cronológico y por sectores a través de los proyectos de restauración desarrollados durante las dos décadas posteriores a la guerra civil en el conjunto catedralicio de Málaga, abordando en esta primera parte del artículo el recinto de la catedral nueva. Se avanzan algunas de las conclusiones acerca de lo que dichas obras supusieron en la conformación del monumento y, por extensión, en la interpretación de las pautas que caracterizaron la intervención en la arquitectura histórica durante la primera mitad del periodo franquista.

PALABRAS CLAVE: Restauración / Arquitectura / Franquismo / España.

Restorations in Cathedral of Málaga during "Autarquía" times.

ABSTRACT

Chronological and sectorial run through the projects of restoration, developed during the two decades after the end of Spanish Civil War in the Cathedral complex of Málaga, including, in this first part of the article, the premises of the new cathedral. Conclusions are broached, about the influence that such works had in the configuration of the monument itself, as well as, in the different theories about the aims and characteristics of the restoration work of the historical architecture during the first part of Franco's Regime.

KEY WORDS: Restoration/ Architecture/ Franco's Regime/ Spain.

INTRODUCCIÓN

La problemática de la restauración monumental en los años de la posguerra española ha sido tratada habitualmente desde la perspectiva de la actuación de los diversos organismos responsables de la misma. Entre los principales autores destaca A. Muñoz Cosme, cuyos trabajos analizan desde una perspectiva global la evolución del pensamiento y el tratamiento conservativo que ha caracterizado la arquitectura histórica y su contexto durante la contemporaneidad². A grandes rasgos, su conclusión es que durante el periodo de autarquía coexisten dos líneas fundamentales de actuación que darán lugar a intervenciones de variado signo: una más atenta a las

* ORDÓÑEZ VERGARA, Javier: "Las restauraciones de la Catedral de Málaga en la época de la Autarquía (I)", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 421-436.

¹ Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación "RECONSTRUCCIÓN Y RESTAURACION MONUMENTAL EN ESPAÑA 1938-1958. LAS DIRECCIONES GENERALES DE REGIONES DEVASTADAS Y DE BELLAS ARTES", ref.:HUM2007-62699. La segunda parte de este artículo aparecerá publicada en el nº 32 de la revista *Baetica*, Estudios de Arte, Geografía e Historia, Facultad de F^a y Letras, Universidad de Málaga.

necesidades reales de reparación y consolidación de los monumentos que enlaza con la tradición de la *restauración científica*, implantada en determinados ámbitos a lo largo del primer tercio del s. XX; y otra que retoma algunas de las características que habían sido propias de la llamada *escuela restauradora*, defensora de una postura más decidida a la hora de determinar arbitrariamente el estado y aspecto ulterior de los monumentos, con actuaciones grandilocuentes, poco rigurosas desde el punto de vista histórico y que no se ajustan a un criterio constante. Aunque esta segunda tendencia identifica a la mayor parte de las actuaciones promovidas por el Servicio -luego Dirección- General de Regiones Devastadas y Reparaciones³ (a la que a partir de ahora nos referiremos como DGRRDD) del Ministerio de la Gobernación, así como, en mucha menor medida durante estas primeras décadas del Franquismo, por la Dirección General de Arquitectura⁴, también dependiente de la Gobernación y luego del Ministerio de la Vivienda desde su creación en 1957⁵. Dicha línea de actuación es perceptible también -junto con la primera- en la labor que realizan organismos como la Comisaría -luego Servicio- de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional⁶, dependiente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes y más tarde Dirección General de Bellas Artes (en adelante DGBBAA) del Ministerio de Educación Nacional. Dicho organismo, responsable principal de la vigilancia de los monumentos así declarados, emprendió numerosas actuaciones que tuvieron que resolverse generalmente con serias limitaciones debidas a múltiples factores, entre los que destacan la cantidad ingente de edificios que atender, la magnitud de los daños que éstos presentaban (agravado muchas veces por la guerra y el vandalismo ejercido durante su trascurso y con anterioridad al conflicto), la urgencia por rehabilitar las funciones que los inmuebles venían desempeñando o por adaptarlos a nuevas necesidades, además de la penuria económica y de medios propia del momento, sin olvidar tampoco la irregular formación histórica, así como los intereses y prioridades de aquellos que promueven tales planes, diseñan los proyectos o ejecutan las obras.

Por otra parte, en el caso de los monumentos de carácter religioso en el ámbito de la diócesis de Málaga, no se aprecia diferente orientación en función de quienes ocupan el obispado durante este período (Santos Oliveira -denominado "obispo de la reconstrucción"- y Herrera Oria, respectivamente antes y después de octubre de 1947⁷) dada la continuidad administrativa en la política de restauración, de sus

² MUÑOZ COSME, A.: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, Mº de Cultura, 1987, cap. III "La época de la reconstrucción", págs. 111-143.

³ Decreto de 25 de marzo de 1938.

⁴ Ley de 23 de septiembre de 1939.

⁵ LÓPEZ DÍAZ, J.: "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Scripta Nova* nº 146, 2003, pág. 2. La DGA acabará asumiendo definitivamente una parte de las competencias de la extinta DGRRDD.

⁶ Decreto de 22 de abril de 1938.

⁷ MATEO AVILÉS, E. de (coord.): *La vida y obra del Cardenal Herrera Oria. Estudios, testimonios, documentos e imágenes*. Málaga, Ayuntamiento, 2006, pág. 14.

responsables y de los técnicos que intervienen.

La investigación del proceso de intervención en un conjunto como la Catedral de Málaga (incluida la iglesia del Sagrario, a la que desde su origen ha estado vinculada) durante las dos décadas posteriores a la guerra civil, no solo tiene interés desde el objetivo de documentar unas obras llevadas a cabo durante este periodo de modo que consigan enriquecer y aclarar el origen de parte de su configuración actual, sino también desde la perspectiva de lo representativas que éstas puedan resultar en relación al tratamiento que entonces se da a buena parte del acervo monumental.

LA CATEDRAL.

Una vez acometidos los trabajos más urgentes de "limpieza y adecentamiento" llevados a cabo a partir de la entrada de los nacionales en la ciudad a principios de febrero de 1937⁸ para hacer frente a los daños ocasionados en el interior del templo a consecuencia de los asaltos de julio de 1936⁹ y a su ocupación desde entonces por parte de grupos de refugiados¹⁰ [1], se emprendieron una serie de proyectos de reparación y restauración que, en su mayor parte y como corresponde a la condición que como monumento detenta desde su declaración¹¹, son programados y financiados fundamentalmente por la DGBBAA desde la jefatura del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la 7ª zona, que abarca el sudeste peninsular, si bien en muchas ocasiones tanto el diseño de los proyectos como la dirección técnica de los mismos serán responsabilidad del arquitecto diocesano¹². El artículo primero del Decreto de 9.3.1940 establecía que el Estado podría tomar a su cargo íntegramente y de acuerdo con la jerarquía eclesiástica- las obras de reparación en catedrales, palacios episcopales y seminarios¹³, del mismo modo que ya se

⁸ BARRANQUERO TEXEIRA, E.: *Málaga entre la guerra y la posguerra. El franquismo*. Málaga, Arguval, 1994, pág. 174-175: acordados en el cabildo de 19.2.1937, coordinados por la junta Pro-Catedral, y sufragados por suscripción popular y por el ayuntamiento de la ciudad.

⁹ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM): legajo 13935, carpeta 4.9. MATEO AVILÉS, E. de: *Las víctimas del Frente Popular en Málaga. La "otra" memoria histórica*. Málaga, Arguval, 2007, pág. 60. En NADAL SÁNCHEZ, A.: *Guerra Civil en Málaga*. Málaga, Arguval, 1984, pág. 232 se reproduce una fotografía de la época con el pie "Milicianos presos salen de la catedral donde proceden a su arreglo".

¹⁰ MORALES FOLGUERA, J.M.: "Las sombras de la memoria. Apuntes sobre dos siglos del Patrimonio Histórico de la Iglesia malagueña. Siglos XIX y XX", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga, Junta de Andalucía y Obispado de Málaga, 1998, págs. 62-67 (66); SAURET GUERRERO, T. *La catedral de Málaga*. Málaga, Diputación Provincial, 2003, págs. 130-131.

¹¹ Decreto de 3.6.1931, *Gaceta de Madrid* nº 155, 4.6.1931, págs. 1174-1185.

¹² La razón de este reparto de tareas se encuentra por lo general en que la oficina del arquitecto diocesano, impulsora de la intervención en primera instancia, para su aprobación y financiación recurre necesariamente al arquitecto conservador de zona -que a veces rehace el proyecto o simplemente lo hace suyo-, ejecutando éste el plan mediante el sistema de administración directa, puesto que al contar con su propia infraestructura y medios auxiliares ello suponía un ahorro considerable (ca. 20%) en la inversión pública a efectuar.

¹³ Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares: fondo (04) 78, signatura 26/16194.



1. *Aspecto del interior de la catedral en 1937. Archivo Temboury (AT): foto nº 3400.*

hacia por parte de la DGRRDD con las construcciones de *localidades adoptadas por el Caudillo*¹⁴, según expresión oficial.

En general, las intervenciones que se verifican a partir de entonces y hasta el final de la década de los '50 en el conjunto de inmuebles que integran el complejo catedralicio, componen un proceso marcado por la intermitencia, con iniciativas diferidas en el tiempo respecto al momento en que se acusan o reconocen los daños, y dirigidas principalmente a la realización de labores de conservación. Su impulso reconstructor resulta por tanto muy limitado, evidenciando así una orientación netamente diferenciada respecto a otras iniciativas de la época promovidas por otros organismos con los que suele asociarse el fenómeno de la restauración de posguerra, como es el caso de la mencionada DGRRDD. Como apuntábamos, ello es debido a la escasa disponibilidad económica, a la importancia que se otorga al componente histórico-artístico de la catedral en tanto que monumento, y a que los daños de mayor gravedad se concentraban principalmente en lo mobiliario más que en lo arquitectónico, que es precisamente el ámbito que vamos a tratar.

¹⁴ LÓPEZ GÓMEZ, J.M.: *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940-1960)*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988, pág. 56: "implicaba simplemente que el Estado se hacía cargo de la reconstrucción de determinados edificios, de la construcción de los oficiales, la reestructuración urbanística y la concesión de créditos a particulares".

Por testimonio del arquitecto diocesano sabemos que en 1943 el gobernador civil E. Lamo de Espinosa promovió la idea de terminar la construcción de la catedral, interrumpida desde 1783¹⁵, iniciativa desechada rápidamente ante la magnitud de la empresa y la prioridad por solventar los deterioros que presentaba el monumento¹⁶. Sin embargo, el primer proyecto desarrollado desde la DGBBAA, fechado en febrero de 1942, no va dirigido propiamente a la reparación de tales daños más que indirectamente. Se trata de la ampliación de la plataforma elevada del presbiterio¹⁷: su diseño y realización se deben a Enrique Atencia Molina en su condición de arquitecto diocesano¹⁸. La memoria del proyecto contiene una sinopsis de la historia del altar mayor de la catedral entre los siglos XVI y XX, relatando los diferentes retablos y altares que fueron proyectados sucesivamente para este lugar hasta alcanzar su configuración definitiva con la realización del tabernáculo diseñado en 1851 por F. Enriquez Ferrer¹⁹, refiriendo las principales fuentes documentales –literarias y gráficas– para el conocimiento de la historia de este sector de la catedral.

La necesidad de reforma para lograr la ampliación del presbiterio que se persigue está motivada por las reducidas dimensiones con las que se juzga fue diseñado originalmente, y aunque se alega que al parecer su espacio siempre resultó insuficiente para las grandes celebraciones, la carencia real o subjetiva y el interés por resolverla en este momento resultan particularmente significativas del deseo por lograr un escenario adecuado, en plena correspondencia con los parámetros y actitudes propias del Nacionalcatolicismo y de su contexto histórico e ideológico.

Lo cierto es que ya antes de 1936 su superficie había sido ligeramente acrecentada con carácter provisional mediante un entarimado lignario soportado por elementos también de madera, el cual, si bien permitía un mayor desahogo, desmerecía a la vista y naturaleza del conjunto: habiendo sido destruida esta ampliación –dada su escasa solidez material– durante la mencionada ocupación del edificio por los refugiados de guerra, y una vez restablecidos los cargos eclesiásticos que habrán de participar en las ceremonias propias de la catedral, se pretende recupe-

¹⁵ PÉREZ DEL CAMPO, L.: *Arte y economía: la construcción de la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad y Cº de Arquitectos, 1985, pág. 19; SAURET GUERRERO, T. *La catedral... op. cit.*, pág. 108.

¹⁶ AHPM: leg. 13915, carp. catedral 93-1.

¹⁷ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285, febrero 1942: "Proyecto de ampliación del presbiterio de la santa iglesia catedral de Málaga". La memoria del proyecto se encuentra también depositada en el AHPM: leg. 13935, carp. 4.23 y 4.25.

¹⁸ Su nombramiento tiene lugar en 26.11.1942, si bien venía ocupando interinamente el puesto desde la muerte de Fernando Guerrero Strachan (AHPM: leg. 13935, carp. 4.29), su antecesor en el cargo, ocurrida el 1.7.1941 [PRIETO MORENO, J.: "Fernando Guerrero Strachan. Arquitecto", *Revista Nacional de Arquitectura* nº 13, enero 1943, págs. 2-12 (2)] y seguirá ocupándolo hasta 1982. Sobre Atencia Molina destaca la monografía de MORENTE DEL MONTE, M.: *La arquitectura malagueña del siglo XX: Enrique Atencia Molina*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, 1986; además del trabajo de la misma autora "Enrique Atencia Molina: medio siglo de arquitectura malagueña (I)", en *Boletín de Arte* nº 13-14, 1992-1993, pp. 309-333; así como el de VÁZQUEZ ROMERO, A.: *Destrucción y restauración del patrimonio arquitectónico malagueño (1931-1975)*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, 1993.

¹⁹ Ver SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad, 1995, págs. 134 y ss.

rar también aquella mayor extensión del presbiterio, aunque esta vez planteada como obra definitiva, es decir, mediante una solución análoga pero en este caso de fábrica. Así, el presbiterio elevado va a ver aumentada su superficie, sobre todo en anchura, con dos nuevas alas que se proyectan sobre el centro de los laterales; en la banda ampliada del lado del Evangelio se prevé la colocación del sitial del obispo. También crece hacia el frente, adelantando la escalinata de acceso y las antas que la flanquean hasta casi duplicar el espacio entre el extremo superior de dicha escalinata y la grada del altar, como puede apreciarse mediante el cotejo de los planos de proyecto con las fotografías anteriores a la realización de la obra.

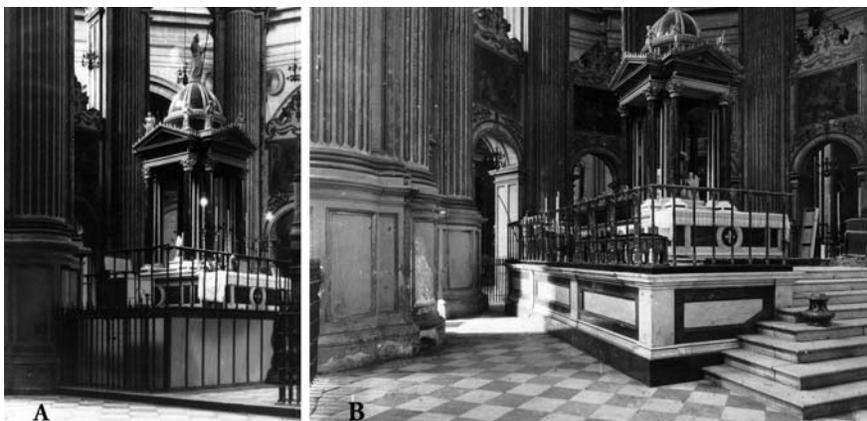
El criterio defendido por el propio arquitecto es que la disposición del altar ampliado (con sus nuevas proporciones, volumen, orientación y estilo) consiga solventar los nuevos requerimientos litúrgicos mediante tales condiciones espaciales sin repercutir negativamente en la conformación y aprecio de la arquitectura de la cabecera de la catedral. Dada la divergencia entre el trazado mixtilíneo del basamento de los pilares y el perfil lineal del presbiterio, así como sus peculiaridades a nivel de material, color y estética, se propone mantener una separación mínima de 60 cm. entre el perímetro de la plataforma y los citados pilares, de manera que se preserve al menos un pequeño pasillo para permitir circunvalarlo y patentizar así la diferencia entre la estructura histórica del alzado del edificio y el nuevo volumen conseguido para el presbiterio. Pretende asimismo que la parte añadida se ajuste en todo al riguroso diseño académico de la obra original a la cual se adosa, con alineaciones totalmente rectas “siguiendo fiel[mente] a lo existente y pensando en la forma que hubiera podido ser resuelta si se hubiese concebido así primitivamente”²⁰. En este sentido, se procura que su simplicidad no parezca impostada para no competir en este aspecto con la sencillez de las partes originales a las que se suma la obra nueva, sino consecuencia de la voluntad por lograr la continuidad respecto de aquella, de modo que apenas existan diferencias entre el estado previo y el resultante, de no ser por el aumento de espacio conseguido que es el objetivo de la intervención²¹.

Es decir, el proyecto supone una elaboración pseudohistoricista que asume las líneas maestras del esquema y el estilo original para conjugarlo en ese momento conforme a las necesidades funcionales que se requieren, en un ejercicio puramente academicista heredero del historicismo decimonónico²² que tan propio resulta de la arquitectura del primer Franquismo²³, y que desde el punto de vista de las

²⁰ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285, febrero 1942 “Proyecto de ampliación del presbiterio de la santa iglesia catedral de Málaga”, memoria, pág. 4.

²¹ Lo que puede constatarse en la semejanza entre la descripción del presbiterio histórico y la del finalmente resultante tras la intervención. Ver BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral*, Málaga, 1894 (ed. facsímil Universidad de Málaga, introd. Rosario Camacho), págs. 310-311.

²² Continuando la estela representada por el tabernáculo de Enríquez Ferrer como “revival renacentista que perseguía la armonía e integración ornamental, plástica e iconográfica del monumento en la cabecera catedralicia”, SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Rex martyrum, sol salutis. El palacio cristológico”, en ARCOS VON HAARTMAN, E. (dir): *Retrato de la gloria. Restauración del altar mayor de la catedral de Málaga*. Barcelona, Winterthur, 1999, págs. 35-54 (53).



2a. Ampliación provisional del presbiterio, antes de 1936.

2b. Estado previo a la reforma de ampliación de fábrica, en 1942. Ambas imágenes: Archivo General de la Administración (AGA): fondo (03) 115, sig. 26/285.

tendencias en restauración remite a la pretensión *violletiana* del “acabamiento en estilo”, donde no se plantea la necesidad de patentizar un mínimo contraste entre las partes históricas y las producidas por la intervención, sino al contrario: desde la asunción del carácter propio de la obra original y de su naturaleza exclusivamente estética enclavada en un estilo concreto, se realiza un ejercicio de *revivalismo* que consigue resolver problemas actuales mediante soluciones procedentes del pasado. En esto coincide no solo con la mencionada tendencia de la arquitectura franquista a los estilos históricos²⁴, sino también con el proverbial recurso a lo vernáculo y su obligada utilización de materiales y técnicas de construcción tradicionales, propugnando en ocasiones “una arquitectura de retorno a lo falsamente popular”²⁵.

La memoria se acompaña de varias fotografías correspondientes al primitivo tabernáculo y otros antiguos proyectos (que ilustran la aludida historia del presbiterio), así como de la ampliación anterior a 1936 [2a], tomadas desde varias posiciones (diagonal: [2b]; frontal: [3] para mostrar su fisonomía en el momento previo a la actuación). Además contiene un dibujo [4] en alzado del estado de proyecto “desde

²³ UREÑA, G.: *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-1945). Análisis, cronología y textos*. Madrid, Istmo, 1979, pág. 117.

²⁴ D'ORS, V.: “Hacia la reconstrucción de las ciudades de España”, *Vértice*, junio 1937.

²⁵ RÁBANOS FACI, C.: “Arquitectura de posguerra en España, ¿qué fue de la modernidad?”, en REIG GREEN, M. (ed.): *El canto del cisne. Autocrítica de la contracultura*. Zaragoza, Universidad, 1985, págs. 189-197 (192). BLANCO, M.: “La arquitectura de Regiones Devastadas”, *A & V Monografías* 3, 1985, págs. 38-41 (39-40).



3. Vista frontal del presbiterio anterior a la ampliación de fábrica, en 1942. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.

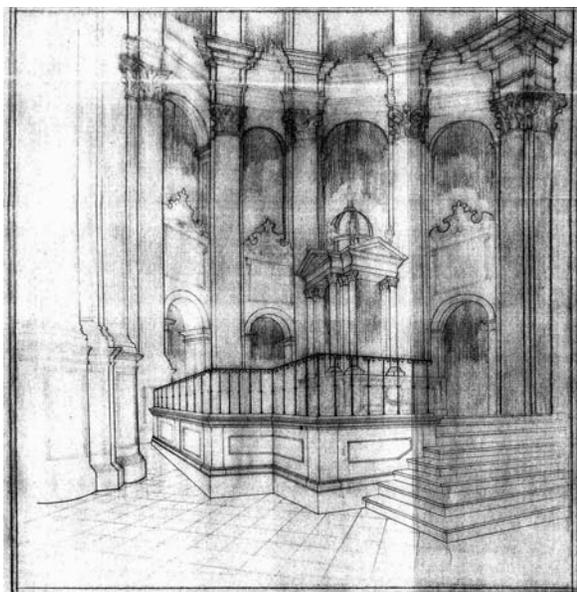
el punto de vista más desfavorable”, con la futura obra del presbiterio captada tangencialmente desde el lado N del crucero para demostrar la adecuada resolución del diseño de la ampliación incluso desde esa forzada perspectiva, así como de planos de planta [5], y alzado de varios frentes y de detalle [6].

El proyecto será presentado a la Junta Superior de Monumentos (Ministerio de Educación Nacional) para su aprobación, y si contenía presupuesto éste no se ha conservado en el expediente correspondiente a la obra, depositado en el Archivo General de la Administración. Sí tenemos constancia en cambio de sus condiciones económicas a partir de la documentación contenida en un expediente distinto redactado unos meses más tarde²⁶; por él conocemos algunos aspectos interesantes del procedimiento diseñado para la ejecución material, como el desmontaje del recubrimiento marmóreo de los frentes y de la escalinata, que habían de ser trasladados y montados sobre los nuevos paramentos creados por muros de ladrillo y mortero con 30 cm. de espesor, o la pavimentación de la superficie ganada siguiendo el aspecto de la original. También se informa de los nuevos 10 m. lineales de barandal de bronce y madera necesarios para cerrar la ampliación, lo que da idea del aumento de perímetro obtenido.

Todos estos conceptos de albañilería suponen dos tercios de la inversión prevista, estando destinado el resto a la adquisición e instalación de nuevos materiales de marmolería: pilastras, molduras, piezas de fondo labradas y nueva mesa de altar, utilizando fundamentalmente piedra de Macael, y de Parchite²⁷ en menor proporción. La obra sería realizada a partir de 1944²⁸, una vez aprobada²⁹ por la

²⁶ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285 y 26/286, agosto 1942: “Obras de reforma y conservación en la S.I. Catedral de Málaga”. La parte del presupuesto correspondiente a la ampliación del presbiterio asciende a 39.425'80 pta. de las que 34.890'10 corresponden a ejecución material.

²⁷ Mármol rosado procedente de las canteras próximas a la Estación de La Parchite, pedanía de Ronda.



4. Dibujo a carboncillo del proyecto de ampliación del presbiterio, E. ATENCIA, 1942. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.

Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (DGBBAA), tras el preceptivo informe positivo correspondiente de la Comisión Central de Monumentos³⁰. La ponencia³¹, redactada por el arquitecto Antonio Palacios, tan vinculado a Málaga y al propio Atencia, recomendaba sin embargo una pequeña modificación en el diseño de la planta del nuevo presbiterio por el lado de la cabecera, estableciendo un esquema poligonal semejante al de la girola, por el que los ángulos resultantes de la nueva forma de la plataforma elevada habían de apuntar en dirección al eje de los pilares, pero con una separación mínima algo mayor (de 90 cm) que la prevista en principio entre dichos ángulos y los pilares; además, la escalinata del trasaltar debía estar dispuesta en eje con el vano central de la arquería que cierra por ese lado el presbiterio, y no en paralelo a dicho frente.

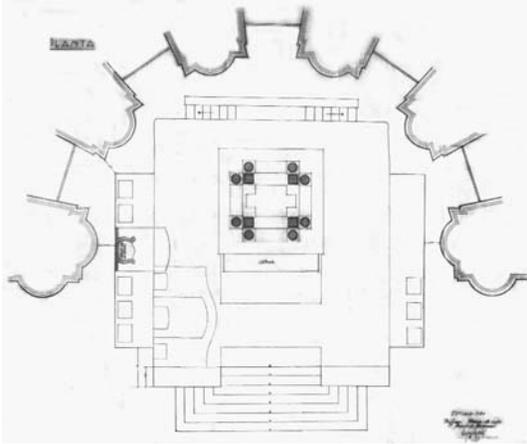
Por otra parte, el informe considera adecuada la escasa magnitud de la obra imprescindible para la reforma y se valora que ésta se mantenga exenta respecto a

²⁸ AHPM: leg. 13915, carp. catedral 93-1, y leg. 13935, carp. 5. Esta noticia es contradictoria con otra de 2.2.1943 por la que el arquitecto comunica al obispo el gasto "en la reforma y ampliación del presbiterio" de una cantidad similar a la presupuestada, AHPM: leg. 13915, carp. 2. Podría tratarse de una primera fase.

²⁹ Según comunicación del director general de Bellas Artes, Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, al obispo en 10.08.1944. AHPM: leg. 13935, carp. 4.23; y carp. 5, "Datos históricos sobre el origen, construcción y estilo de la S.I. Catedral de Málaga", pág. 18.

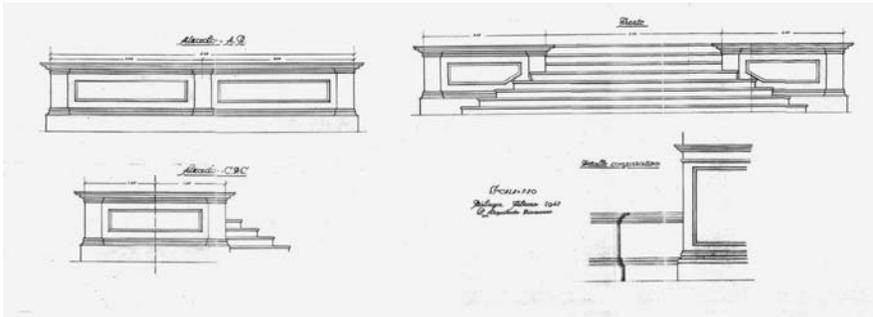
³⁰ Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, sesión de 26.06.1944. AHPM: leg. 13935, carp. 4.23.

³¹ AHPM: leg. 13935, carp. 5, "Datos históricos sobre el origen, construcción y estilo de la S.I. Catedral de Málaga", pág. 18.



5. Proyecto de ampliación del presbiterio: planta, E. ATENCIA, 1942. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.

6. Proyecto de ampliación del presbiterio: alzado de frentes y detalles, E. ATENCIA, 1942. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.



los pilares tal y como se ha indicado, así como que su diseño artístico esté en armonía con el tabernáculo y la arquitectura de la capilla mayor, algo que se logra mediante la modificación del nuevo perfil resultante, y con el hecho de que la nueva fábrica se paramente fundamentalmente haciendo uso de las piezas obtenidas en el desmontaje del enfundado marmóreo de la obra original que desde entonces quedará oculta, de modo “que dicha reforma pasará absolutamente inadvertida” debido a su total ajuste con lo preexistente. En realidad, las únicas objeciones no despejadas por parte de la Comisión (que no son obstáculo sin embargo para su aprobación) se plantean en relación al riesgo de que una obra de ésta o similar naturaleza pudiera servir de precedente a un futuro desmontaje y traslado del coro, como había sucedido - entre otros casos españoles- con el de la cercana catedral de Granada pocos años antes; dicha posibilidad, pretendida por algunos, fue finalmente desechada³².

³² A la que el propio E. Atencia se mostraba contrario. *Supra cit.*, pág. 19.

Finalmente el proyecto se ejecutaría conforme al proyecto original, sin atender a las recomendaciones de la Comisión. Décadas más tarde, presbiterio y altar mayor serían otra vez reformados a partir de mayo de 1974³³, como adaptación permanente a los usos litúrgicos postconciliares, y nuevamente se realizarían obras en 1987³⁴. En la actualidad y salvo en el lado del trasaltar, los frentes del podio se encuentran ocultos a la vista por una estructura liviana y reversible que permite al presbiterio extenderse prácticamente por toda la superficie de la capilla mayor; por razones interpretativas se ha instalado en sus inmediaciones una réplica a escala 1:1 de un fragmento del paño marmóreo que ilustra el aspecto de los frentes de la plataforma que hoy se encuentran cubiertos, como modo de permitir al visitante hacerse una idea de su aspecto real.

En el anteriormente referido expediente de agosto de 1942 donde se concretaba la intervención para ampliar el presbiterio, se proyectan además otras dos obras de restauración en diferentes sectores la catedral. Una va dirigida a combatir diversos daños que afectan a la estructura edificatoria y a algunos de sus aditamentos, como las humedades y goteras que presentaban las capillas laterales, sin duda el principal problema de conservación del monumento a lo largo de su historia³⁵. Para ello se prevé actuar en sus terrazas, levantando el solado cerámico y extendiendo una capa de mortero impermeabilizante, para volverlas a cubrir después con una hilada de ladrillo; así como en las verjas -tanto las exteriores como las interiores que cierran las capillas- que aún se hallaban bastante desvencijadas desde la guerra. También se quiere consolidar la cornisa principal de fachada (suponemos que se refiere a la occidental), la cual, debido a la descomposición de la piedra, amenaza con desprenderse en varios puntos no precisados. Por último, se plantea además la renovación parcial de la solería marmórea en las naves y algunas de las capillas. Su presupuesto³⁶ se reparte al 50% entre el primer concepto y el resto.

La otra intervención proyectada entonces proponía reparar algunas de las vidrieras, tanto las que iluminan las naves laterales como las que se localizan en las capillas³⁷, reponiendo los elementos desprendidos principalmente a causa del bombardeo italiano de 1937³⁸. Aunque nada se menciona al respecto en la memoria ni

³³ AHPM: leg. 13915, carp. catedral 93-1.

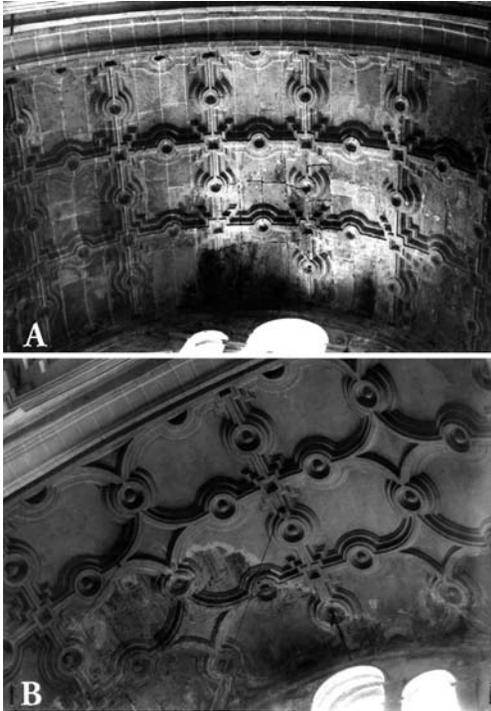
³⁴ AHPM: leg. 13915, carp. 2.

³⁵ LLORDÉN, A.: *Historia de la construcción de la Catedral de Málaga*. Málaga, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988, pp. 301-302, refiere la gravedad de la situación ya en 1859, cuando se encargó un reconocimiento técnico del problema para tratar de darle solución.

³⁶ 25.750 pta. de ejecución material.

³⁷ Acerca de las mismas ver HUERTAS MAMELY, A.: "Vidrieras de la Catedral de Málaga", en SAURET GUERRERO, T. (dir): *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia, Edad Moderna. Arquitectura y Urbanismo*, vol. II. Málaga, Diputación, 2000, pp. 208-211; y SAURET GUERRERO, T. *La catedral... op. cit.*, pág. 109-113.

³⁸ Los trabajos más laboriosos se proyectan en las que representan la "Crucifixión", "Ascensión" y "Pentecostés", con obras menos cuantiosos en la "Última Cena" y en los dos ventanales de las capillas contiguas, y por último mucho más puntuales en la "Coronación-Pilatos-Flagelación", "San Francisco",



7. Deterioros de las bóvedas de las capillas de a) San Sebastián, y b) del Cristo del Amparo, 1944. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.

en el presupuesto, a juzgar por el análisis visual de las vidrieras que se proyectó intervenir, el criterio fue el de la reproducción mimética de lo faltante, tanto en forma como en color. En cualquier caso, tales reparaciones no atenderían más que a los daños de mayor gravedad, a juzgar por el mal estado que presentaban muchas de ellas y que motivó la redacción de otro proyecto de restauración años después³⁹.

Pero ninguna de estas obras se ejecuta aún. Será necesaria la redacción de un nuevo proyecto en julio de 1944⁴⁰ (en este caso firmado por Francisco Prieto-Moreno Pardo, desde la guerra arquitecto conservador de la Alhambra y de monumentos de zona⁴¹ además de jefe de la Comarcal de Granada -Regiones Devastadas-⁴² y posteriormente director general de Arquitectura entre 1946 y 1960⁴³)

"Presentación", "Entrada en Jerusalén" y "Bodas de Caná". La ejecución material ascenderá a 34.921 pta, y el presupuesto total de los tres proyectos refundidos suma 102.156'80 ptas.

³⁹ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/366, Prieto-Moreno, 1963-1964.

⁴⁰ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285: "Proyecto de reparación de la Santa Iglesia Catedral de Málaga", aprobado en 1945.

⁴¹ "Don Francisco Prieto Moreno, nuevo Director general de Arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura* nº 51, marzo 1946, pág. 3.

⁴² *Arriba* 17.03.46, "Francisco Prieto Moreno", *Reconstrucción* nº 61, marzo 1946, págs. 88.

para la reparación de las bóvedas de las capillas del Cristo del Amparo, S. Sebastián, Sta. Bárbara y la antesacristía, cuyos daños muestra en parte la documentación gráfica [7] contenida en el expediente de restauración.

El procedimiento será sustituir los elementos estructurales descompuestos y protegerlos de futuros daños mediante el recubrimiento del trasdós de las bóvedas con rasillas colocadas sobre las partes dañadas de las cubiertas, para proceder a continuación a restaurar el intradós una vez neutralizada la causa primera del deterioro. Además se prevé una actuación menor sobre los pavimentos, dañados por la humedad y por el vandalismo, así como la consolidación y anclaje con hierro de la cornisa de cantería de la fachada principal, sustituyendo los sillares descompuestos por otros nuevos, e impermeabilizándolo todo mediante su recubrimiento por la cara superior con mortero de cemento. También se contempla la restauración puntual de algunos elementos marmóreos desprendidos de dicha fachada y la reparación de la verja principal, así como la renovación de las canales de plomo y bajantes de zinc del conjunto de las cubiertas debido a su mal estado.

De nuevo en esta ocasión, tampoco se realizaron de inmediato algunas de las obras proyectadas, de modo que la demora y lo acuciante de la necesidad de reparación movieron al arquitecto diocesano a la redacción de una nueva "memoria de obras urgentes" fechada en diciembre de 1947⁴⁴: en ella se informa de la grave descomposición de la piedra provocada por la humedad en una buena parte de las cornisas de fachadas y torres, propiciando la caída de algunos fragmentos sobre el patio del Sagrario. El objetivo será reponer los elementos desprendidos con otros de nueva factura, sustituyendo además las piezas originales que -aún *in situ*- se encontrasen muy dañadas; en general, se necesitaba reparar todos aquellos sillares que representen algún peligro, especialmente los correspondientes a unos 10 m. lineales de la cornisa situada sobre el cuerpo del primer balcón de la torre N. Para la colocación de todos ellos se decide prescindir de cualquier tipo de grapas metálicas y evitar así en lo posible futuros daños a la piedra, recurriendo a la alternativa de labrar las piezas en forma adovelada para encajarlas en la obra antigua. En el contexto de las capillas, y como obra menor presupuestariamente hablando respecto a la de las cornisas exteriores⁴⁵, se proyecta nuevamente la reparación y corrección no acometida aún de las goteras, restañando las juntas abiertas que presentaban algunas bóvedas.

A juzgar por la sucesión de unos proyectos que periódicamente se redactan con objetivos muy semejantes, se deduce que los daños provocados por las hume-

⁴³ GALLEGO BURÍN, F.J.: *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. Granada, Universidad y Diputación, 1995, pág. 99: Prieto (1910-1985), figura fundamental en la labores de intervención en el patrimonio monumental durante todo el franquismo, se encargó además de la Cátedra de Jardinería y Paisaje en la E.S. Arquitectura de Madrid.

⁴⁴ AHPM: leg. 13915, carp. catedral.

⁴⁵ Representa aproximadamente el 20% frente al 80% restante correspondiente a las cornisas, de un total de ca. 100.000 ptas.

dades son generalizados y que el problema se ataja siempre sectorialmente, aunque no es posible concretar más dada la imprecisión de las memorias respecto a las zonas intervenidas en cada actuación, solo aclaradas eventualmente por alguno de los planos contenidos en los expedientes.

La razón fundamental de esta dinámica -al margen del hecho de que se atajan los efectos y no tanto las causas del deterioro- es la falta de dotación económica, que cuando está disponible motiva la presentación de un nuevo proyecto parcial a la medida de la partida correspondiente. Por ejemplo: en abril de 1955 Prieto-Moreno, en su condición de arquitecto conservador de monumentos de zona, envía una misiva⁴⁶ a Atencia pidiéndole que señale qué obras es necesario realizar en la catedral para invertir una determinada cantidad consignada al monumento en ese año, a la que el arquitecto diocesano responde con la confección de un nuevo proyecto de reparación⁴⁷ tanto de las cubiertas como de las cornisas, el cual serviría a Prieto-Moreno para la redacción del suyo, fechado igualmente en abril de 1955⁴⁸; algo más detallado que los habituales de Atencia, se precisan en él las causas del estancamiento de las aguas pluviales en la fábrica y se ofrecen indicaciones concretas acerca de cómo proceder para solventarlas. Por el presupuesto⁴⁹ y la documentación gráfica⁵⁰ [8] sabemos que se trata de las bóvedas de la sacristía mayor y del tercer tramo de la nave de la Epístola inmediato a la capilla del Rosario, así como del cornisamiento de la sección N de la torre del reloj.

Al proyecto seguirán otros en años sucesivos, tanto de Atencia⁵¹ como de Prieto-Moreno, entre los que destaca el redactado por el arquitecto granadino en marzo de 1956⁵² para las bóvedas del primer tramo de la nave de la Epístola y la capilla de los Caídos [9], así como para zonas indeterminadas de las cornisas exteriores.

Toda esta serie de obras de restauración se compaginan con otras cuya naturaleza, como la mencionada del presbiterio, no es propiamente de conservación sino de reforma. Por lo que respecta a lo inmueble, también es el caso de la reconstruc-

⁴⁶ Fechada en Madrid en 20.4.1955, con membrete del Ministerio de la Gobernación, porque entonces ejerce desde allí -entre otros cargos- como director general de Arquitectura y comisario de ordenación urbana del Gran Madrid.

⁴⁷ AHPM: leg. 13915, carp. catedral: "Obras de restauración de la Catedral de Málaga", con presupuesto de 50.000 ptas. fechado en 28.4.1955.

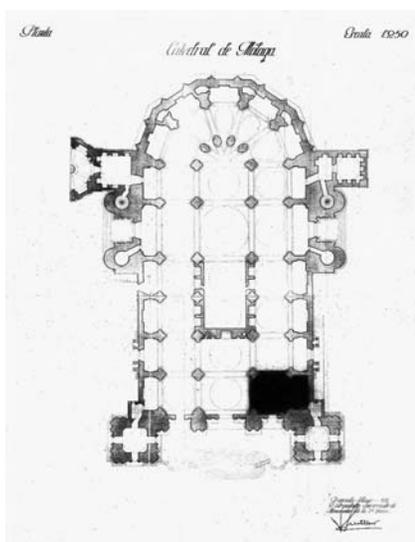
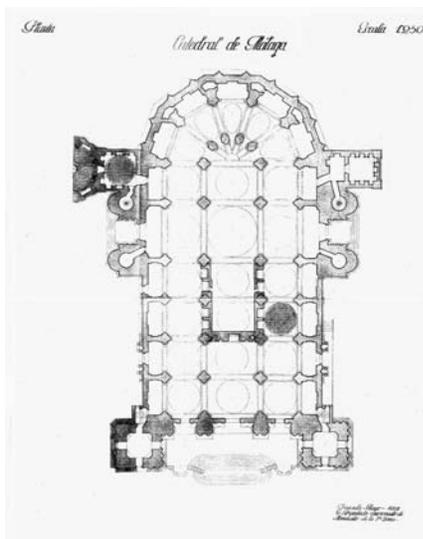
⁴⁸ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285: "Proyecto de obras de restauración de la Catedral de Málaga", con presupuesto de 49.999,22 ptas.

⁴⁹ El 80% se destina al revestido exterior de las bóvedas y el resto a la reparación de los daños provocados por la sujeción del barandal de defensa del cornisamiento del primer entablamento de la torre del reloj.

⁵⁰ AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285: "Proyecto de obras de restauración de la Catedral de Málaga", "Planta. Mayo 1955". Se utiliza como base un calco de la planta dibujada por A. Ramos y grabada por Muntaner en 1784.

⁵¹ AHPM: leg. 13915, carp. catedral. A la subvención para la mencionada obra concedida en 1955 por la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos -luego Religiosos-, siguió otra en 1956. En el mismo 1955 el propio Ministerio de Justicia -de quien depende la citada DGAAEE- concedió una subvención de 180.000 ptas. con las que Atencia programa obras para solventar problemas en bóvedas, muros, escaleras y torres con un presupuesto de 162.550 ptas. fechado en 7.1.1956.

⁵² AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285: "Proyecto de obras de restauración de la Catedral de Málaga", marzo de 1956, presupuesto de 49.994,39 ptas. Aprobado en 19.6.1956.



8. Planta con indicación de los sectores de cubiertas y cornisas a restaurar, F. PRIETO-MORENO, 1955. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.

9. Planta con indicación del sector de cubiertas a restaurar, F. PRIETO-MORENO, 1956. AGA: fondo (03) 115, sig. 26/285.

ción y remodelación de la capilla del Sagrado Corazón de Jesús⁵³, segunda del lado de la Epístola, o de la primera de este mismo lateral para disponer en ella los restos de víctimas de la guerra civil⁵⁴ que habían sido trasladados a la catedral en 1941, los cuales serán depositados en la entonces denominada capilla 'de la Victoria' y más tarde 'de los Caídos'. El proyecto fechado en junio de 1946⁵⁵ contempla la excavación de la cripta, con sus correspondientes muros y forjado de cubierta, la pavimentación marmórea análoga a la del resto de la catedral y la decoración centrada en el montaje de las vidrieras⁵⁶ representando a la Virgen de la Victoria entre los arcángeles S. Miguel y S. Rafael, en referencia a los cementerios de la ciudad, a la

⁵³ AHPM: leg. 13935, carp. 4.4: certificación del gasto de 16.087,09 ptas. en concepto de obras en el abovedado del piso, pavimento y zócalo marmóreo, mayo de 1945.

⁵⁴ MATEO AVILÉS, E. de: *Las víctimas...* op. cit., págs. 38 y 109-116. Sus prolegómenos se remontan a 1937, cuando se constituye la comisión pro-víctimas del marxismo, ver BARRANQUERO TEXEIRA, E.: *Málaga entre...* op. cit., págs. 146 y ss.

⁵⁵ AHPM, leg. 13915, carp. catedral: "Presupuesto de reconstrucción de una capilla de la S. I. Catedral de Málaga dedicada a los mártires de nuestra cruzada de liberación".

⁵⁶ El presupuesto, de 42.288,82 pta, se asigna a partes aproximadamente iguales a estos tres conceptos.

que se añadirá el retablo de Navas Parejo⁵⁷ al que no se hace referencia en el proyecto de Atencia. La capilla no adquirirá su aspecto definitivo hasta 1965.

AVANCE DE CONCLUSIONES.

En el ámbito de la catedral propiamente dicha, la combinación de reformas que podemos considerar funcionales (aunque no exentas de una indudable carga simbólico-ideológica) con otras de conservación en sentido estricto, parece mostrar el deseo de armonizar mediante los escasos medios disponibles la continuidad de la integridad monumental del edificio con la mejora –entendida como adaptación– a los nuevos requerimientos que se plantean, fruto de su particular contexto histórico.

Por otro lado, tanto unas (reformas) como otras (intervenciones de reparación y conservación), están fuertemente determinadas por las siempre escasas posibilidades económicas con las que se sufragan. Ello impide que cualquier objetivo pueda ser enfocado desde un planteamiento global, sistemático y a largo plazo, como estrategia –pretendidamente al menos– “definitiva”; por el contrario, la urgencia por atajar requerimientos muchas veces complejos y diversos obliga a tener que solventarlos casi siempre de forma lenta, facetada y consecutiva, prerrelacionando las necesidades en cada actuación conforme al grado de urgencia que se les diagnostica, cumpliendo los objetivos solo parcialmente hasta agotar la dotación económica disponible en cada momento, que siempre se impone a la exigencia real por ejecutar con diligencia unas reparaciones que generalmente resultan menos extensas y profundas de lo que debieran.

En cuanto a las implicaciones propiamente artísticas de estas intervenciones, puede decirse que –*grosso modo*– apenas se plantean, y cuando lo hacen es de modo muy secundario frente a la mayor atención que exigen las vertientes material y funcional del edificio. No obstante, habrá que matizar esta idea cuando se analicen las intervenciones realizadas en otros sectores del conjunto catedralicio, mucho más interesantes a nuestro juicio y donde el componente artístico cobrará mayor protagonismo por diversas causas.

⁵⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*. Málaga, Arguval, 2006, págs. 127-128.

La mirada lógica: En torno a la re-construcción de la identidad cultural de la ciudad histórica en clave historiográfica

Belén Calderón Roca

Grupo de Investigación HUM 130. Universidad de Málaga

RESUMEN

En este trabajo analizaremos la importancia que los vestigios tangibles de la ciudad histórica (arquitectura vernácula) han adquirido como documentos para reconstruir la trama urbanística y para reconciliar interrelaciones entre comunidad y territorio, a través de las cuales, los valores se fabrican y re-construyen conforme a un sistema permanente de interacción. La principal aportación reside en plantear el estudio de la compleja red de significados que la ciudad histórica integra con una finalidad útil: incidir en la correcta resignificación de los valores culturales colectivos mediante un método sistemático y preciso, y fuente documental imprescindible: el conocimiento historiográfico-crítico.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio Cultural/ Urbanismo/ Arquitectura/ Historiografía.

The Logical View. Around Re-Construction of Historic Town's Cultural Identity according Historiographical Code.

ABSTRACT

This work is about of the importance of the tangibles vestiges in the historical cities (autochthonous architecture) have acquired as documents for the reconstruction of the historical urban layout and to reconcile interconnections between community and territory, by means of them, the merits build and reconstruct themselves agreed with an interaction permanent system. The principal contribution resides in to pose the study of the complex mesh of meanings that the historical city composes with a useful purpose: insist in the correct meanings of collective cultural merits by means of a systematic and precise method, essential documentary source: the historiographic-critical knowledge.

KEY WORDS: Cultural Heritage/ Town Planning/ Architecture/ Historiography.

INTRODUCCIÓN.

Gran parte de las ciudades históricas españolas son deudoras de acciones de destrucción y reconstrucción que se acometieron hasta la década de los setenta del siglo XX. En algunos casos, estas reconstrucciones significaron la fragmentación de la imagen urbana, la distorsión de la propia percepción e interpretación de la ciudad, así como la desvinculación y el desmembramiento del sentimiento de identificación de la comunidad con su territorio. En el caso concreto de Málaga, las primeras tentativas para recuperar un patrimonio urbano sumamente diverso, frágil y difuso, visi-

* CALDERÓN ROCA, Belén: "La mirada lógica: En torno a la re-construcción de la identidad cultural de la ciudad histórica en clave historiográfica", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 437-453.

blemente descontextualizado e infravalorado se pusieron en marcha en los años ochenta, siendo la década siguiente testigo de las primeras exploraciones realizadas en profundidad

1. CIUDAD HISTÓRICA E IDENTIDAD CULTURAL.

“La arquitectura es la escena fija de las vicisitudes del hombre; con toda la carga de los sentimientos de las generaciones, de los acontecimientos públicos, de las tragedias privadas, de los hechos nuevos y antiguos”¹.

Popularmente, el valor más importante que ha caracterizado a la ciudad histórica es aquel habitualmente centrado en el testimonio material, constituido principalmente por bienes de carácter inmueble que cristalizando en la arquitectura ejemplar y en la trama urbana de la ciudad, constituyen un hábitat complejo del que forman parte piezas materiales testimoniales, verdadero documento de transmisión de la identidad individual y colectiva de los pueblos. Sin embargo, esas piezas materiales forman parte de una unidad global que integra una serie infinita de situaciones y relaciones numerosas, frecuentes y densas, e implican una intrincada red de movilidad y encuentros. Este complicado organismo denominado ciudad histórica únicamente se convertirá en documento capaz de expresar un mensaje si las condiciones contextuales son las necesarias.

La arquitectura vernácula (arquitectura espontánea, rural, industrial y gran parte de la doméstica) ha sufrido descrédito durante largo tiempo, ya que un vasto sector de la ciudad histórica ha permanecido postergado en esa especie de limbo cismático por no considerar que sus valores estaban a la altura de las piezas monumentales. La ciudad histórica constituye un organismo vivo, desarrollado mediante un proceso continuo de establecimiento de diversos asentamientos humanos socialmente organizados. La ciudad asentada en el lugar, adecua un espacio artificial en el cual toda sociedad -una vez alcanzado un suficiente grado de diferenciación respecto de los grupos sociales precedentes- intenta rubricar el testimonio de ambiciones y aspiraciones específicas, tanto de carácter individual como colectivo de una época determinada, ratificando una autoreafirmación a través de la representación de hitos arquitectónicos. El testimonio aportado por la arquitectura es válido precisamente por las continuas transformaciones y adaptaciones sufridas a lo largo del tiempo y de los sucesos del progreso histórico-social. Cuanto más intensas son las tendencias a una posible continuidad de la presencia física, mayor significado y valor cultural entrañará la ciudad. La repetición o superposición de tipologías específicas establece relaciones urbanas precisas, esta urdimbre dialéctica que preside la transición de la referencia de una arquitectura aislada a la referencia de la ciudad como esencia simbólica propia, constituye la raíz del significado de las ciudades. La arqui-

¹ ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pág. 62.

tectura vernácula ("Arquitectura Típica Regional") como ya apuntó el maestro Chueca Goitia, es una manifestación autóctona del saber de los pueblos, y el mismo pueblo fue el que la dotó de vida al servirse de ella para sus necesidades, al otorgarle una función².

En muchas ocasiones, edificios con notable interés cultural han asumido durante determinados períodos funciones significativas, pero a excepción de los grandes hitos monumentales la mayoría de las veces esta significación no ha traspasado el ámbito de lo íntimo y resulta muy difícil transmitirlo a la totalidad de la sociedad, a menudo desconocedora de su herencia patrimonial más cercana. Es por ello que su trascendencia y reconocimiento a nivel popular, es menor, pero no por ello su valor cultural, así como su dignidad y el respeto profesado hacia ellos deban de ser nimios. Sin embargo, el Patrimonio de las ciudades históricas (patrimonio urbano) se compone de otros elementos que van más allá de los meramente tangibles, más allá del medio físico. El acervo patrimonial urbano viene además engendrado por las gentes, las costumbres, las supersticiones, las creencias, el folklore, las expresiones de los seres humanos, los testimonios y los silencios, que a veces ilustran un recorrido lúcido y atractivo, mientras que otras nos muestran un camino difuso y remoto.

2. LA MIRADA LÓGICA. A PROPÓSITO DEL MÉTODO HISTORIOGRÁFICO.

"Son muchos los modos de contar una ciudad"³.

A menudo observamos, asimilamos e interpretamos nuestras ciudades históricas de una manera inadecuada. Pretendemos decir que nuestro modo de ver no es ciertamente objetivo, ya que los condicionamientos de nuestra herencia cultural, las propias sugerencias del individuo, el gusto personal o la predisposición de ánimo con que ejercemos la contemplación, se configuran como agentes responsables directos del impacto que provocan en nosotros los objetos percibidos. Estas circunstancias nos obligan a percibir las emociones que desprende el lugar polarizando nuestra sensibilidad e inundándola de imágenes, obligándonos a construir nuestra propia identidad cultural.

La identidad cultural de una comunidad que se reconoce en su territorio, se define como el conjunto de recuerdos del pasado que permanecen presentes en la conciencia colectiva; un flujo permanente que abraza toda actividad social desde su inicial asentamiento, crecimiento, evolución y establecimiento en un determinado

² CHUECA GOITIA, F.: *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, págs. 89-93.

³ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna", en ASENJO RUBIO, E. y CAMACHO MARTÍNEZ, R. [coors. y eds.]: *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica*, Málaga, Universidad, Ayuntamiento, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Demarcación de Andalucía, 2008, pág. 99.

ambiente, reflejándose en las creaciones materiales en las que la sociedad trata de reconocerse. Dicha identidad cultural se funda necesariamente sobre significados, comportamientos y actitudes comunes ante vivencias semejantes en las que los actores-espectadores de dicha comunidad se ven envueltos o afectados, y va nutriéndose progresivamente de recuerdos que la propia comunidad va incorporando paulatinamente a su propia memoria. En cualquier caso, nuestra mirada es consecuencia del modo de mirar que ejercemos, haciendo uso de las herramientas habituales que conocemos y de las que disponemos, de las que somos capaces de poner en práctica. ¿Sería ésta una mirada lógica? Lógica sí en cuanto razonable, como consecuencia natural de una usanza. No obstante, no podemos considerarla lógica en la medida de que no se trata de un aprendizaje producto de un método de razonamiento dialéctico. La realidad histórica es objeto de la investigación y del rol cognoscitivo y creativo del intelecto del historiador⁴. Llamamos a este proceso dialéctica. La dialéctica presupone que la realidad histórica en su riqueza, complejidad y heterogeneidad, y concatenación de la reconstrucción de los hechos, sea una forma de conocimiento y una aproximación a la verdad absoluta a través de la verdad aproximada en forma de hipótesis. Proponemos la aprehensión de una realidad reconstruyendo los sucesos o acontecimientos de un modo en el que el nivel de concordancia entre la reconstrucción del hecho histórico y la realidad histórica exista en función de la objetividad del historiador, lo que constituye el último criterio de veracidad⁵.

Cuando hablamos de método, nos referimos a un modo de proceder que surge de la aplicación de una determinada concepción de la historia. La metodología o método en este caso, no se comprende sin la teoría de la que parte el historiador, cuya labor es precisamente la conformación de las técnicas de trabajo que le serán útiles en su tarea heurística, para tomar conciencia de los problemas que pueden plantear las fuentes y aplicar el método crítico adecuado que verifique su autenticidad, apreciar su contenido de acuerdo con la época y el lugar preciso en que se inscriben dichas fuentes, así como construir las interpretaciones de los hechos con validez universal. Dicho método deberá estar siempre en función de la teoría que el historiador profesa mediante un contacto irremisible con el presente, puesto la Historia que no puede ser plenamente ciencia más que si deja de encerrarse en el pasado y únicamente la Teoría de la Historia aparecerá como válida en la medida que nos sirva para comprender el presente⁶.

En las últimas décadas el Patrimonio Cultural ha constituido un ámbito de investigación preferente en el campo de la Historia o de la Historia del Arte. No obs-

⁴ Para una óptima comprensión de este trabajo, puntualizamos que se utilizará el término "historiador" para referirnos de un modo concreto al historiador del arte en su relación con el Patrimonio Cultural, y asimismo, la expresión "realidad histórica" (objeto de investigación afrontado por el historiador) se reconocerá como ciudad histórica.

⁵ TOPOLSKI, *Metodologia della ricerca storica*, Bologna, Il Mulino, 1975, pág. 257.

⁶ PAGÉS, P.: *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*, Barcelona, Barcanova, 1983, págs. 70-71.

tante, al hablar de Patrimonio y Cultura podemos incurrir en considerarlas nociones análogas a causa de la polisemia de ambos términos. Para superar este escollo, expondremos que el adjetivo “cultural” viene a conferir carácter normativo e institucional al Patrimonio, siendo éste selección de un conjunto de bienes dotados de significados que son representativos de un pueblo. La cultura aparece por vez primera expresada como derecho colectivo reconocido en las constituciones democráticas de la segunda mitad del siglo XX. Su concepción antropológica es relativamente reciente y se relaciona con la impugnación de los modelos de gobierno decimonónicos. Desde que tuvieron lugar las revoluciones liberales y por influencia francesa, en el Estado Liberal⁷, la igualdad de derechos favorece el principio de que la plena realización de los seres humanos sólo es posible lograrse mediante la interacción de los individuos que pertenecen a una misma cultura y que comparten análogos modos de entender su entorno⁸. En 1985⁹ la legislación adoptó la noción antropológica de la cultura, confiriendo legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social. A partir de este momento ya no se priorizan los Bienes Culturales generados por las clases hegemónicas, sino que la cultura popular y a las tipologías tradicionales del Patrimonio se incorporan nuevos conceptos como “intangible” o “inmaterial”. Precisamente ese patrimonio intangible definido como: “todos aquellos objetos, elementos o prácticas costumbres y tradiciones que son características identificadoras de una sociedad, fruto de sus relaciones peculiares con el medio y la experiencia histórica”¹⁰, es el que es más dificultoso de percibir, aprehender, interiorizar y asimilar.

En el ámbito doctrinal, tras la inclusión de los entornos de los inmuebles protegidos por la legislación¹¹, las nuevas tendencias científicas pretenden sustituir la importancia de los elementos tradicionales en la configuración y descripción del Patrimonio Cultural (es decir, los valores históricos o artísticos), por un nuevo factor: el territorio, en donde se imbrican los bienes de la cultura y de la naturaleza, convirtiéndose además en un instrumento de gestión del Patrimonio. Teniendo presentes estos presupuestos, el Patrimonio Urbano es definido inicialmente como una obra cultural

⁷ Tras la Revolución Francesa se generó una necesidad de erigir de un modo firme los presupuestos de libertad y revalidarlos en el proyecto de Código Civil de 1836, a través de una “sacralización del derecho de propiedad”, partiendo de tres condiciones: un derecho libre, sin exclusiones, absoluto, sin limitaciones, e individual referido a las personas físicas. *Vid.* Díez-PICAZO y GULLÓN, A.: *Sistema de Derecho Civil*, Madrid, Tecnos, 1984.

⁸ AGUDO TORRICO, J. y FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: “Viejos y nuevos retos para el Patrimonio Cultural de Andalucía”, en HURTADO SÁNCHEZ, J. y FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (eds.): *La cultura andaluza en el umbral del siglo XXI*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, págs. 113-141.

⁹ Hacemos referencia a la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

¹⁰ ESCALERA REYES, J.: “La Fiesta como Patrimonio”, en *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, año V, nº 21, Sevilla, 1997, págs. 53-57.

¹¹ La institucionalización del término “entorno” no significa que sus límites hayan sido precisados: pueden incluirse en él solamente aspectos visuales y tangibles de aquello que rodea al hombre, o bien, elementos intangibles como la comunicación y aun, la misma cultura. Para mayor información *vid.* CASTILLO RUIZ, J.: *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Concepto, legislación y metodologías para su delimitación. Evolución Histórica y situación actual*, Universidad de Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Granada, 1997.

articulada en el sistema global de un determinado pueblo que refleja su verdadera personalidad a lo largo de siglos de existencia, y es precisamente ésta su razón de ser. Aunque no se trata de algo connatural, sino de una construcción social cambiante a lo largo de la historia, la legitimación de la memoria colectiva de una determinada sociedad se verifica al compartir ésta, bien directa o indirectamente, los elementos que la misma sociedad construye por medio de una confrontación simbólica. Las recientes investigaciones sobre la manera en que se transmite el conocimiento demuestran que la confrontación simbólica es algo inevitable, si bien, desigual en diversos grupos de una misma sociedad¹². Los criterios de selección de los elementos patrimoniales y de los hechos históricos vinculados a éstos nos remiten a una necesaria y específica instrumentación que permita descifrar significados y funciones. De otro modo, la argumentación interpretativa de los mismos sería imposible de realizar si no se contextualizase el proceso que ha tenido lugar durante la delimitación del hecho histórico¹³.

El método histórico inaugurado por Giovannoni en la primera mitad del pasado siglo para investigar sobre Historia de la Arquitectura¹⁴ ha generado una importante repercusión en la tradición historiográfica contemporánea, y aun hoy día no se pueden considerar conclusas las investigaciones sobre la obra de Giovannoni en el panorama actual, ya que los ecos de sus estudios se integran perfectamente en la tradición abrazada por las investigaciones sobre restauración de monumentos en segunda mitad del siglo XX. Desde sus primeros escritos Giovannoni establece dos premisas para un correcto estudio histórico de la arquitectura: la primera atañe a la especificidad del campo de los estudios, irreducible a dos estadios: por una parte, una valoración puramente *visibilista* de la realidad arquitectónica, con la enunciación de una singularidad, y por otra, la pluralidad de métodos con que esta realidad viene investigada, lo que es llamado por Giovannoni el *sistema integralístico*, resultante de entretrejer varias competencias -entre ellas el método historiográfico-. Es de destacar la incidencia didáctica que el método utilizado giovannoniano ha tenido en la tradicional "deshistorización" de la praxis en el campo de la Historia de la Arquitectura, es decir, en la tradicional práctica de estudiar la arquitectura. La mayoría de autores abordaban la investigación de la obra arquitectónica esencialmente a través de un proceso de continua disección. Debido a su carácter entrópico trataban de clarificar cada detalle, ya que cuanto más descomponían los elementos en partículas simples, más fácilmente podían alcanzar su esclarecimiento¹⁵. Por el contrario, en el concre-

¹² PRATS, LL.: *Antropología y Patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.

¹³ FERRUELO MAGÁN, Y.: "Espacios, prácticas y bienes: La representación del Patrimonio desde una mirada antropológica", en ASENJO RUBIO, E. y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Las ciudades históricas del Mediterráneo. El sector turístico, la dinamización cultural y las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio cultural*, Málaga, Universidad, Departamento de Historia del Arte; Junta de Andalucía, Delegación Provincial de Cultura, Programa "Euromed Heritage II: Patrimoines Partagés: Savoirs et savoir-faire appliques au patrimoine architectural et urbain des XIX-XX siècles en Méditerranée", 2006, pág. 80.

¹⁴ Vid. 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* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 253-277.

to ejercicio histórico-crítico del método giovannoniano se estableció un efectivo procedimiento que integraba competencias y procedimientos permeables a las averiguaciones caso por caso, derivadas del análisis directo de la obra, instaurando de este modo un diálogo interpretativo entre el método empírico positivista y el modelo fenomenológico existencialista¹⁶. Giovannoni trató en definitiva, de conferir mayor base teórica a aquellos caracteres ya presente en la clásica técnica de hacer Historia de la Arquitectura meramente visual, pues siendo una ciencia humana resultaba imprescindible la circulación y confrontación permanente entre categorías generales y casos concretos, así como la verificación posterior de resultados¹⁷.

En la actualidad, la investigación de la obra arquitectónica se aborda mediante la confrontación directa con el texto y el estudio del contexto, pues éste último nos proporciona una historiografía respetuosa con los múltiples significados que la obra integra, y atiende además, a los mecanismos institucionales y administrativos, a la interacción de artistas, eruditos o mecenas, así como a la reconstrucción hipotética de situaciones culturales o de cualquier otra índole que propiciaron la génesis de la obra en cuestión. Partir del texto o del contexto no deben ser procedimientos excluyentes el uno del otro para abordar el estudio histórico-crítico de obra arquitectónica (ciudad histórica en nuestro trabajo). Sin embargo, en el caso de las ciencias humanas el orden de los factores sí puede afectar al producto, pues partir del texto o del contexto puede condicionar en grado el resultado final¹⁸. Al emprender el estudio desde el contexto nos embarcamos en una historiografía continuista que no será permeable a las singularidades concretas de la obra, así como de determinados sucesos determinados que podrían derivar en fisuras o rupturas de mensaje provocadas por una lectura plagada de lagunas que veces se torna inextricable, y por ende, se podría extraer una interpretación precaria y dudosa de la obra.

La “excavaciones documentales” que proponía Giovannoni planteaban considerar tanto el elemento contenedor, en ese caso la ciudad histórica, como los modelos historiográficos que a través de diferentes épocas han favorecido el conocimiento y la transmisión de información referente a dicha ciudad histórica. Este debate viene considerado hoy derivado de un contexto histórico bastante accidentado en el que la efervescencia de teorías omniscientes era una constante, pero en cualquier caso, nada obsoleto. Tanto entonces como ahora, en el empleo del método de indagación netamente documental, ningún documento prueba por sí sólo la existencia indiscutible de los hechos de un modo absoluto. La verdad susceptible de emanar dependerá de la habilidad y de la prudencia del historiador en la formulación de sus

¹⁵ ROCA DE AMICIS, A.: “Una tradizione storiografica oggi”, en SETTE, M^a P. [a cura di]: *Gustavo Giovannoni: Riflessioni agli albori del XXI secolo. Giornata di Studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (1928-2002)*, Roma, Bonsignori Editore, 2005, pág.17.

¹⁶ ROCA DE AMICIS, A.: “Una tradizione...” *op. cit.*, pág. 16.

¹⁷ CALDERÓN ROCA, B.: “Más allá del patrimonio arquitectónico: La ciudad histórica como imagen simbólica de una identidad cultural en construcción”, en *Isla de Arriarán*, n^o 29 , Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2008 (en prensa).

¹⁸ ROCA DE AMICIS, A.: *Ibidem*.

hipótesis, así como en la calificación del hecho, peldaño indispensable para aprehender el pasado: “Puesto que el pasado no es algo dado que podemos aprehender empíricamente mediante percepción directa (*ex hipotesi*)”¹⁹. En virtud de esta afirmación, la construcción de hechos de conocimiento científico está epistemológicamente condicionada y exigida por la capacidad de configurar un sistema de principios generales que formen un conjunto coherente y susceptible de ordenar los datos asignables estableciendo una equivalencia entre el sistema de tales principios y la estructura de los que se quiere representar, es decir, un modelo metódico.

Este fundamental corolario de cientificismo, lógicamente exigible y aplicable a la ciencia histórica, se satisface en lo que llamamos marco histórico de referencia. El pasado ha dejado un abigarrado conjunto heteróclito e informe de información, pero dados los particulares caracteres del hecho histórico, el producto historiográfico no lo considerará como resultado de una mera crónica narrativa, pues no sería ésta una construcción científica sino que dará lugar a una historia analítica y explicativa de los fenómenos del pasado, y por tanto, científicamente y rigurosa, articulada en función de un “esquema orgánico de conjunto, de marcos analíticos globales, de presupuestos teóricos de referencia, capaces de imputar a los datos un significado de conjunto y hacer aparecer el conjunto como un todo coherente”²⁰.

La condición dinámica del hecho histórico explica cualquier hecho del pasado como producto de los desarrollos temporales y dinamismos naturales propios que presenta el conjunto del sistema, además, de explicarse como resultante funcional de una relación de factores interdependientes en el proceso global de su desarrollo. Como resultado y a la vez producto, tiene una decisiva trascendencia proyectiva y formal, puesto que configura el discurso historiográfico necesariamente como una sucesión de sincronías. Por otra parte, el carácter pretérito y la imposibilidad de contemplación directa y reproducibilidad del hecho histórico condiciona al historiador a no poder proceder al registro directo de datos, sino que se debe valer de testimonios (escritos, orales, sonoros...), configurando precisamente la raíz de las fuentes, métodos y técnicas de investigación histórica.

La investigación del hecho histórico difiere radicalmente de la investigación en las ciencias naturales (positivas) en lo que respecta a elaborar esquemas lógicos de sus explicaciones, ya que en estas últimas son los hechos mismos los que condicionan e imponen la opción hipotética, mientras que en la Historia son hipótesis *ad hoc*, es decir, las que puede formular el historiador según sus propias necesidades intelectuales y sus diversas opciones personales. La única forma de comprobación válida será mediante un conocimiento inferencial (por deducción) o verificación por implicaciones. A través de tales métodos se parte de supuestos provisionales no evidentes pero probables, “construyendo” racionalmente un conocimiento a partir de consecuencias observables que se habrán producido desde intereses o necesidades sociales, siendo los propios hechos investigados los que deberán verificar las hipó-

¹⁹ COLLINGWOOD, R. G.: *Idea de la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pág. 272.

²⁰ ESCANDELL BONET, B.: *Teoría del discurso histórico*, Universidad de Oviedo, 1992, pág. 98.

tesis instrumentales utilizadas²¹. Dicho de otro modo, el hecho histórico como documento supone la materia prima del historiador, comprende el dato empírico sustancial sobre el que opera el investigador del pasado. Las hipótesis del historiador serían la fórmula para aventurarse al conocimiento científico; decidir qué o cuales acontecimientos participarán en un experimento. Su propio juicio actuaría como reactivo en un tubo de ensayo que se correspondería con la síntesis final. El presente procedimiento estará caracterizado por la posesión de un marco teórico de referencia para imputar a los datos asilados un significado de conjunto, es decir, hacer aparecer el conjunto como un todo coherente.

De los indicados caracteres del hecho histórico y del itinerario cultural que expresa la lógica general del conocimiento histórico derivan en esencia todas las peculiaridades de la investigación histórica (fuentes, métodos, técnicas de investigación, particularidades epistemológicas, mecanismos causales, sistema de comprobación de hipótesis, etc.). Por consiguiente, si trasladamos estas cuestiones al debate de la investigación del Patrimonio bajo las premisas del componente historiográfico, el estudio y análisis del mismo debe ser un proceso metódico y técnico que origina el saber científico. La práctica investigadora del pasado relata lo leído en los documentos históricos y requiere ejercitarse con el concurso de tres factores esenciales:

- Una previa base de conocimiento teórico, puesto que el pasado nos ha dejado un abigarrado y fragmentado conjunto heteróclito de testimonios que pueden ordenarse y describirse cronológicamente, si bien los datos expuestos no revelarán su sentido más que cuando se articule un análisis global que confiera al conjunto una estructura informativa coherente.

- En segundo término, dado la condición pretérita del hecho histórico, únicamente el dominio del método histórico enfocado a la ejecución de un proceso inquisitorio en profundidad podrá aseverar una correcta investigación empírica.

- Por último, la instrucción en técnicas historiográficas y la capacidad deductiva personal, la perspicacia profesional y el genio literario del historiador (del arte) constituirán los únicos medios de que dispondrá éste para afrontar el posterior inventario y clasificación de la información, así como de la traducción de los resultados analíticos de la investigación a enunciados teóricos o conclusiones históricas, en pro de una eficaz comunicación historiográfica a los demás.

3. EL POR QUÉ DE LA RE-CONSTRUCCIÓN.

“Sucedee que la memoria colectiva necesita de estímulos para pervivir. Y si un determinado motivo la sume en el olvido, toda su circunstancia se esfuma, al menos hasta que otro de distinto signo le devuelve sus motivaciones y establece las coordenadas de su resurrección”²².

²¹ *Ibidem.*, págs. 104-106 y 109.

La ciudad histórica se halla estrechamente vinculada con la tradición religiosa y desde tiempos remotos las ciudades han emergido determinadas por la religión. El hombre siempre ha sentido la necesidad de creer, ha vivido en todo momento guiado por una inclinación a buscar amparo en una serie de convicciones donde refugiarse cuando se veía azotado por los reveses de la vida, asumiendo la religión su labor de dar sentido a su existencia. Aquella misma necesidad le exigía exteriorizar sus sentimientos y a través de la arquitectura, el hombre ha materializado simbólicamente unas creencias a la vez que delimitaba un espacio que consideraba propio, mediante un hito referencial con el cual sentirse identificado. Estos vínculos materiales del individuo aislado con su medio se han hecho extensibles con el tiempo a su comunidad, creando un paisaje urbano como respuesta precisamente a esa necesidad de establecer un código de signos propio de un mismo asentamiento.

Indudablemente el encuentro con lo antiguo provoca en nosotros una gran curiosidad. Cuando nos disponemos a contemplar el Patrimonio Urbano, retrocedemos en cierta medida a aquel pasado de la ciudad tan lejano, tan quimérico... La fascinación y sugestión que suscitan aquellas vetustas imágenes está en gran medida determinado por su carácter de unicidad y singularidad. La unicidad de los acontecimientos se fundamenta de manera empírica justamente por su carácter sorpresivo, puesto que al experimentar sorpresa concebimos el acontecimiento como algo diferente a cómo suponemos que pudo ser. Esta circunstancia despierta en nosotros el anhelo de aquello que se ha perdido, y nuestra conducta desata nuestra ambición al tratar de hacernos partícipes de múltiples experiencias vitales, asimilar comportamientos humanos pretéritos con los que nos sería imposible mantener contacto si no existiesen estos vínculos materiales. De modo que cuando prima el desconocimiento de una maraña de tiempos, territorios, creencias y manifestaciones culturales que coexisten de manera complicada, estos espacios se nos antojan misteriosos, y al tiempo, atractivos. Sin embargo, el resultado de lo desconocido puede trocarse en distancia cuando la interpretación de las tradiciones y las representaciones pretéritas no se realizan de forma adecuada²³.

Cuando el hombre toma contacto con cualquier espacio, lo visual se fusiona con lo sensorial (las sensaciones que suscita ese preciso escenario). Pero al mismo tiempo el hombre emana de sí mismo diversas emociones que de forma continuada van fundiéndose con el ambiente en su complejidad cognoscitiva, física y social, con los acontecimientos que en él se suceden, e igualmente con el resto de individuos de la sociedad en la que vive. El barrio, la plaza, la calle, o el portal son lugares de contacto humano que se convierten en un anfiteatro donde se desarrolla la representación social del hombre en sus múltiples facetas. El hombre en su camino generacio-

²² GARCÍA ATIENZA, J.: *Montes y simas sagrados de España*, Madrid, Edaf, 2000, pág. 113.

²³ CALDERÓN ROCA, B.: "La tutela jurídica de los centros históricos: disertaciones sobre la antítesis entre teoría y práctica en base a la preservación del valor cultural", en *Boletín de Arte*, nº 25, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2004, págs. 521-522.

nal ha ido acotando este espacio y ha fijado unos límites para indicar su territorio. Sin embargo el espacio pertenece al hombre de la misma manera que el hombre a éste, ambos se complementan y se necesitan. Precisamente mediante esta reciprocidad perpetuada a lo largo del tiempo un espacio llega a cristalizar en un organismo histórico con personalidad propia, consigue el *genius loci*, que no es sino todo lo que se desprende de un lugar, la fascinación que motiva, el encanto que entraña, su esencia en definitiva. La ciudad está escrita por episodios de diversa índole y debemos escharbar en cada uno de los estratos que nos descubren nuevas claves de su estructura, su persistencia, su capacidad de integración, su utilidad y valores para conocer todo aquello relacionado con su existencia, así como con las expectativas de su vida material y simbólica. La aplicación de lo sagrado a un determinado espacio encuentra su génesis en la fijación de esos límites de los que ya hablamos, que son constituidos fundamentalmente por la arquitectura, definiéndose ésta como "la concretización del espacio existencial del hombre" que delimita, determina y representa el espacio, moldeando el paisaje adaptándose a las necesidades de quienes lo crean²⁴. Con ella se establece el punto de referencia necesario para la confrontación del espacio y sus habitantes y por lo tanto, se genera atracción hacia éste. A partir de aquí surgirá una serie de rutas sagradas que siempre conducirán a ese hito central.

Por otra parte, las formas de la arquitectura religiosa resultan especialmente sensibles, puesto que las construcciones por sí mismas no tienen significación sagrada sino que ésta viene dada por el hombre mediante el uso que hace de ellas. Con ello simplemente venimos a explicar que el espacio sacro resulta especialmente confuso ya que en él intervienen hechos intangibles (manifestaciones culturales) que independientemente de la arquitectura dotan de valor y significación cultural al espacio. Si pensamos por ejemplo en los antecedentes urbanísticos de una ciudad como Málaga, de profundas raíces islámicas, en la ciudad árabe la mezquita constituyó siempre el punto de referencia para aunar a la población en torno a la religión. Pero al mismo tiempo, en el mundo musulmán la vida social no tenía sentido de cara al exterior. El concepto de calle como tal no existía, y éstas, tortuosas y laberínticas, no constituían un espacio de recreo ni servían de lugar de reunión, sino de eje comunicador entre diferentes zonas. La búsqueda de la intimidad y de la organización de la población se efectuaba en el interior de las viviendas, un lugar íntimo, casi secreto que convertía la casa en un santuario, a juzgar por las afirmaciones del Corán²⁵. En cambio, la estructura de la ciudad cristiana se estableció de manera diferente.

²⁴ MORALES, J.: "La construcción del olvido. Memoria, historia, proyecto", en AA.VV.: *Arquitectura y Patrimonio: Memoria del futuro. Una reflexión sobre la relación entre Patrimonio y Arquitectura*, Cádiz, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, 1994, pág. 12

²⁵ "Y cuando hicimos de la Casa (la Káaba) lugar de reunión y de refugio para los hombres. Y: ¡Haced del lugar de Abraham un oratorio!'. Y concertamos una alianza con Abraham e Ismael: que purificaran Mi Casa para los que dieran las vueltas, para los que acudieran a hacer un retiro, a inclinarse y a prosternarse", "...los que te vocean sin esperar a que salgas de él son insensatos, porque faltan el respeto a Dios...". BERGUA, J. B. [trad. y notas]: *El Corán*. Madrid, 1975, suras 2º, 125, 4º y 5º.

Las calles y las plazas fueron trazadas previamente y los edificios fueron ocupando un espacio establecido en función de unas necesidades impuestas por la sociedad, que las demandaba como hábitat colectivo. Según Fernando Chueca la ciudad española se originó en gran parte, tras la conciliación de la metrópoli clásica y la urbe islámica, culminando en la característica ciudad-convento del barroco como fruto de las modificaciones efectuadas sobre la morfología de la islámica existente²⁶.

Hemos hablado en líneas anteriores de la importancia de la arquitectura vernácula para la vida cultural de la comunidad a la que pertenece y a colación, parece pertinente destacar que de entre la mayor parte del patrimonio histórico monumental, sobresalen por su especial interés y cuantía los edificios religiosos. Un incalculable número de ciudades, pueblos, aldeas o parajes aislados han albergado a lo largo de los siglos un gran conjunto arquitectónico formado por catedrales, iglesias, parroquias, monasterios, ermitas, capillas, etc. Su valor lo adquieren no sólo por su condición de instrumentos específicos para el desarrollo de la vida espiritual y litúrgica al servicio de la comunidad, sino además, por representar el principal exponente cultural que durante siglos han proporcionado el componente definidor de diversas sociedades occidentales como la española. Además del inherente valor histórico-artístico y arqueológico que ostentan las construcciones en sí mismas, los edificios religiosos cobijan en muchos casos el más nutrido arsenal de bienes muebles y patrimonio documental quizás existente en las ciudades.

Este patrimonio cultural eclesiástico desde siempre ha ostentado un valor social, entrañando connotaciones eminentemente pedagógicas, pues fue generado y conservado preferentemente para el culto y la difusión de la fe religiosa. Desafortunadamente las diversas vicisitudes por las que ha atravesado el enorme caudal sacro edificado a lo largo de la Historia -desamortización, guerras, catástrofes naturales, saqueos, incendios, abandono intencionado...- han hecho que este legado sea cada vez más reducido. Las dificultades económicas con las que ha tropezado la Iglesia para la conservación de su acervo cultural ha radicado principalmente en el enorme volumen del mismo y la improductividad que lo caracteriza, lo que ha originado la destinación continua de dispendios para su custodia y mantenimiento, a pesar de que esta institución ha visto alimentadas constantemente sus pertenencias mediante las donaciones de sus fieles, en un principio a través de ofrendas de diversos bienes (pan, cera...), más tarde mediante el pago de diezmos y en otros casos con la donación directa de tierras, fincas y edificios²⁷. En este sentido las órdenes monásticas fueron verdaderos focos de cultura y riqueza artística que conformaron un

²⁶ La ciudad cristiana "plagia" la privacidad musulmana, infiriéndola al interior de grandes parcelas (los conventos) que albergan en su interior tanto edificios como calles o pasadizos. CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 15.

²⁷ En el caso de las órdenes religiosas el patrimonio se incrementaba permanentemente mediante las dotes, ya fuese por medio de la donación de inmuebles o de tierras de labor, requisito indispensable para acceder a la orden y sufragar su perpetuación. Vid. RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (2000): *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*, Málaga, Arguval, Cajasur, 2000, págs. 21-41.

patrimonio eclesiástico concebido actualmente para ser exhibido, contemplado y estudiado, aunque inicialmente surgiese de los tributos ofrecidos para sostener el culto divino²⁸. Gran parte de los bienes inmuebles conservados lograron perpetuar su fisonomía y sus características físicas en mayor o menor medida, manteniéndose en sus enclaves originarios. La razón podemos encontrarla en la permanente utilización de ese Patrimonio para los mismos fines para los que fue creado: su función cultural, que continúa activa incluso aún en nuestros días.

Por otra parte, el arte ha estado siempre íntimamente relacionado con la religión, y la contemplación del objeto artístico concebido para la exaltación de la fe despierta el sentimiento religioso y a la vez, suscita la valoración de la obra de arte en sí misma, originando que en los últimos tiempos la atracción por el patrimonio religioso se haya visto imbuida además de cierto laicismo, denotando fundamentalmente anhelos de erudición artística y cultural. En el caso de la arquitectura, la sugestión se incrementa respecto a los bienes muebles debido al amplio campo de actuación que supone para el arte, manifestándose en sus características de esteticismo, monumentalidad, complejidad estructural y espacial, pluralidad de materiales, etc. Los edificios religiosos como expresión simbólica de espacios o hitos ostensibles y tangibles de la Iglesia están dotados de unas particulares y específicas características. Son lugares privilegiados necesarios para expresar la fe. La mayor parte ellos deben su origen a las necesidades de cada lugar y cada comunidad²⁹ y se han adaptado al estilo artístico predominante en cada época³⁰.

Resulta evidente que las construcciones religiosas mantienen un particular vínculo con su entorno en cuanto a las características físicas y espaciales, tradiciones y al carácter singular de los habitantes. Hubo tiempos en que la Iglesia patentizaba un predominio espiritual y preceptor sobre una sociedad eminentemente religiosa. Ya desde la Edad Media la Iglesia marca la condición de *Civitas Dei* (ciudad de Dios) a las ciudades, donde los templos constituyen núcleos referenciales para la construcción y organización de los agregados urbanos. Durante la Reconquista obedeciendo a programas de renovación cultural y aniquilación de devociones como la musulmana o la hebrea, la ocupación simbólica del espacio mediante nuevas construcciones y demarcaciones se convierte en una de las principales armas de lucha contra la herejía. En el Renacimiento se afianza la tendencia del esteticismo en la edificación de templos que dominaban el paisaje de las aldeas y poblados, donde podían divisarse con nitidez las siluetas de los campanarios en el horizonte y en los

²⁸ IGUACEN BORAU, Mons. D.: *La Iglesia y su patrimonio cultural*, Madrid, Editorial Edice, 1984, págs. 53-55.

²⁹ Las primeras comunidades cristianas no tenían necesidad de construir templos, bastaba un recinto donde poder reunirse para celebrar la liturgia pero desde finales del siglo II se inicia un proceso de sacralización del espacio que culmina a finales del siglo III con la instauración de la filosofía pagana del templo, y a partir del edicto de Milán en el año 313, con la basilica paleocristiana quedará institucionalizado el primer modelo de templo cristiano. GÓMEZ SEGADE, J. M.: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 1985, págs. 349-354.

³⁰ JUNYENT, E.: *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, Barcelona, Editorial Balmes, 1939, págs. 13-19.

núcleos urbanos de grandes dimensiones. La parroquia era el eje alrededor del cual se estructuraban los barrios y giraba la vida de la población. Posteriormente en el marco de la Contrarreforma durante el siglo XVII, se incrementaron las competencias y la autoridad de la Iglesia y la incitación al culto apoyada por la monarquía favoreció la proliferación de ermitas, oratorios y capillas callejeras que junto a los edificios conventuales ocuparon vastas porciones de terreno en las ciudades, dotando a los espacios urbanos de una imagen sacralizada y al mismo tiempo, determinaron la estructura urbanística básica de la mayor parte de los cascos antiguos españoles. Con el Barroco la arquitectura religiosa en sus múltiples manifestaciones fue usurpando velozmente espacio en las ciudades y el enorme poder económico y social del clero en el antiguo Régimen condujo a la Iglesia a ocupar los solares y edificios más relevantes³¹.

Como si de piezas de un puzzle magníficamente preconcebido se tratara, los inmuebles iban insertándose en un contexto territorial dotado de una especial fisonomía mediante la singular disposición de la arquitectura doméstica anónima, los trazados de las calles y la alineación de plazas eran modificados paulatinamente por la aparición de un nuevo convento, parroquia o ermita. Mediante desfiles procesionales, conmemoraciones o funerales³² y en definitiva, en toda clase de ceremoniales cargados de teatralidad, se hacía un uso público y activo de ese espacio urbano que se convertía en un *iter sacrum* (recorrido sagrado). Se unieron parroquias, conventos, iglesias y edificios civiles principales, constituyendo los segmentos más frecuentes de las procesiones que incrementaban más si cabe la impronta religiosa de las ciudades³³. Igualmente relacionadas con los entornos parroquiales se encontraban las cofradías, forma de religiosidad popular que dedicaba culto a la advocación de Cristo o la Virgen, y que aún permanece activa en nuestros días³⁴. Estas agrupaciones estaban muy vinculadas a las parroquias o conventos que les proporcionaban

³¹ Se dogmatiza el concepto de monumentalidad aplicada a los templos y a las ciudades, culminando con las aportaciones de los siglos XIX y XX un significativo proceso de agregación cultural enormemente rica y diversa. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "La religiosidad y el arte. La arquitectura", en MORALES FOLGUERA, J. M.[dir.]: *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento, 1898, págs. 52-54.

³² Los cementerios -a partir del s. V- se emplazaban junto a los ábsides de los templos, a espaldas de las parroquias y conventos, puesto que de ellos solía partir el séquito formado por familiares, amistades y vecinos junto al clero de la parroquia correspondiente, que acompañaban al difunto en un recorrido por las calles de la ciudad donde se daban cita los despliegues luminicos que mediante velas, cirios y antorchas acrecentaban el tenebrismo de aquella lúgubre y tétrica atmósfera. REDER GADOW, M.: *Morir en Málaga. Testamentos malagueños del siglo XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, Diputación Provincial, 1986, págs. 92-94 y 110-114.

³³ Cualquier celebración tenía su hueco en la vía pública: la finalización de las obras de un templo entrañaba recitales de música y sermones, exequias fúnebres, así como las arquitecturas efímeras, que sirvieron de escenario incomparable para la celebración de las festividades religiosas de Semana Santa, Corpus Christi, onomásticas reales o canonizaciones. CALDERÓN ROCA, B.: "Más allá... *op. cit.*"

³⁴ Datan de época medieval, pero a raíz de la Reconquista se extendió su práctica habitual. *Vid.* LLORDÉN, A. y SOUVIRÓN, S.: *Historia documental de las cofradías y hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*, Málaga, 1969, pág. 19; v. a. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Muerte y cofradías de pasión en la Málaga del siglo XVIII : La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades*, Málaga, Diputación Provincial, 1990.

cobijo y de ellos salían en procesión las imágenes de culto por diversos itinerarios de la ciudad, infiriendo un carácter particular a los barrios donde se encontraban ubicadas³⁵. Por ejemplo, el origen de los vía crucis y sacromontes se remonta al siglo V, con la reproducción de mano de San Petronio de una nueva Jerusalén en la ciudad de Bolonia³⁶. Ambos mantienen en común el concepto de “peregrinación de sustitución” y su divulgación en Europa tuvo lugar en el siglo XV, después de que distintos viajeros visitasen ciudades santas y recorrieran aquellos lugares de pasión anotando detalles de interés. A su regreso portaban recuerdos y reliquias que pudiesen atestiguar la verosimilitud del camino recorrido por Cristo en su pasión³⁷. Estas prácticas religiosas adquirieron una amplia difusión tras la Contrarreforma (1560-1648) pues sin la necesidad de desplazamiento a Palestina, se le proporcionaba al fiel una reproducción de Tierra Santa en su entorno más próximo. A través de la procesión, el fiel efectuaba una aproximación a los padecimientos físicos de Cristo y experimentaba la meditación de la penitencia y la redención a través las indulgencias concedidas. Tras la conquista de la España musulmana por los Reyes Católicos, las procesiones de carácter penitencial recordadas en las Estaciones del Calvario, se convirtieron en vías para que los conversos dieran muestra pública de su arrepentimiento y purgasen sus pecados, siendo redimidos por el sacrificio de la muerte de Jesucristo en la cruz. Posteriormente este culto se generalizó a todos los fieles cristianos, realizándose todos los viernes del año.

Independientemente de su prolongación física en el tiempo, los testigos corpóreos de la ciudad histórica correctamente aprehendidos crean un nexo de familiaridad y suscitan un sentimiento de satisfacción en el sujeto, en su toma de conciencia espiritual, motivado por su adhesión al ambiente al que se encuentra adscrito, estableciendo así una vinculación entre el hombre y los testigos físicos que forman el Patrimonio de la ciudad histórica. Sólo así podrá éste otorgarles cualidades, méritos y valor. Por desgracia, y en demasiadas ocasiones, la composición y mucho menos, la consolidación de la identidad cultural de la ciudad histórica no se ha producido jamás. Por ello es necesaria una re-composición que no consiste en reconstruir algo, sino más bien constituirlo desde cero. Sin duda, es la comunidad en su ejercicio de elección la que debe aprehender la ciudad histórica; conocerla, diferenciarla, asimilar las relaciones estructurales mediante un proceso de separación de los elementos particulares específicos de la totalidad que la conforma. Este proceso

³⁵ N. B.: Aunque no estaban formadas por un colectivo homogéneo, la pertenencia a una institución de estas características determinaba la forma de vida de los individuos en su entorno social.

³⁶ Los sacromontes, más plenamente inmersos en una naturaleza agreste y por lo general, promovidos por órdenes religiosas, se diferencian de los Vía Crucis por su ubicación en las afueras y cercanías de las ciudades, con frecuencia coronando un cerro junto a uno de sus caminos (aunque no necesariamente) y en que su promoción recaía con frecuencia en un personaje noble o destacado.

³⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: “El Monte Calvario: la vía sacra de Málaga”, en *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium II, San Lorenzo del Escorial, 4-IX-1997*, Col. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 9, RCU Escorial-M^a Cristina, 1997, pág. 605.

exige una reflexión, un juicio crítico, y dicho juicio constituye un particular recorte en el *continuum* de los hechos y los conocimientos, recorte en el cual el ordenamiento y la selección de los objetos recae la esencia misma del Patrimonio. La lectura de estas piezas no tendrá sentido si son segregadas de la globalidad de la ciudad, y es el reconocimiento del proceso de interrelaciones de la parte con el todo en su carácter abierto e inconcluso el vehículo que otorgará significación a la realidad de la ciudad histórica. Se trata en definitiva, de re-componer su identidad cultural.

4. ALGUNAS REFLEXIONES.

“Cuando la ciudad comenzó a salir de su letargo...”³⁸.

No cabe duda de que la ciudad funciona como espejo de la representatividad de un determinado territorio, y el valor del Patrimonio se forja en íntima conexión del individuo con el territorio en el que nace y se desarrolla parte o la totalidad de su existencia. Para facilitar su comprensión hemos de conocer la dimensión que adquieren los lugares sagrados en sociedades donde la religión ha sido el eje preceptor a partir del cual se ha materializado gran parte de la historia a través de la arquitectura. La religión impregnaba profundamente la vida de los individuos y los lugares sagrados expuestos en este trabajo como un ejemplo, se entienden como espacios dotados de cualidades específicas que guardan relación con algo superior, y que por ello deben provocar la motivación colectiva de los sujetos.

En la actualidad somos deudores de reconstrucciones que han favorecido la fragmentación de la imagen urbana, la distorsión de la propia percepción e interpretación de la ciudad y de sus bienes patrimoniales y la disolución del sentimiento de identificación de la comunidad con su territorio. En casos como éste la reconstrucción material de un Bien Cultural es vinculante a la re-construcción de la memoria colectiva, pues la memoria colectiva se deforma, se desmiembra... Y resulta una satisfacción destacar que la administración pública haya recurrido en las últimas décadas a especialistas en Patrimonio Cultural para la elaboración de criterios que permitan a priori, la identificación del Bien, su reconocimiento por parte de la comunidad, y a posteriori, fijar el sentimiento de adhesión al mismo.

La empatía hacia nuestro Patrimonio está determinada por su carácter de elemento único y singular, pero gran parte de la sociedad malagueña no se reconoce en el territorio porque está acostumbrada a aproximarse al Patrimonio en clave monumental, y precisamente, la importancia de algunos lugares reside en sus connotaciones histórico-religiosas, unidas a la tradición y a lo popular. Pero aunque el ciudada-

³⁸ Como ya cita Eduardo Asenjo, nos referimos al letargo urbanístico en que se sumió la ciudad de Málaga entre las décadas de los 60 y 80 del siglo XX con las operaciones de cirugía urbana que se acometieron, proliferando las demoliciones y sustituciones del tejido urbanístico histórico. ASENJO RUBIO, E.: “Ciudad y color en la rehabilitación de la imagen urbana. El discurso fragmentado”, en ASENJO RUBIO, E. y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Las ciudades...*, *op. cit.*, pág. 125.

no se encuentre inmerso en ritos y prácticas populares desde siempre, no logra en ocasiones identificarse con su Patrimonio, es decir, no lo reconoce como algo propio, y a ello hay que añadir que éste no haya adquirido las herramientas y la sensibilidad necesarias para abordar la mirada hacia el pasado de una manera correcta. No obstante, los bienes inmateriales presentes en la ciudad histórica son en esencia acciones, conductas..., caracterizadas por una determinada relevancia cultural. Sin embargo, ante la profusión de bienes y la indeterminación de los conceptos que los definen, y puesto que la Ley 16/85 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español no introduce una aclaración precisa sobre aquello que es relevante, se plantea entonces la ineludible necesidad de interpretarlos conforme a un principio metodológico acorde con su carácter espinoso.

Llegados a este punto, la memoria popular resulta bastante limitada y no dispone de los recursos para alcanzar continuidad histórica. La memoria, tanto visual como escrita, es profundamente subjetiva e indiferente a las reconstrucciones de conjunto. Se precisa realizar múltiples miradas hacia el pasado desde el presente, y efectuar un proceso de re-lectura historiográfica que filtre los acontecimientos y nos exhiba el hecho histórico fundado sobre una verificación crítica en cuanto la espontaneidad de la memoria que lo ha producido. De este modo, el recuerdo se encontrará permanentemente sometido a la reelaboración derivada del juicio colectivo y de la influencia del criterio historiográfico. Ello permitirá recuperar los propios orígenes, así como aprehender el caudal histórico de los pueblos vigorizando la identidad social y configurando así la memoria cultural, que no histórica.

Comunicar significa etimológicamente poner en común, y una situación no puede ser plenamente aprehendida y compartida si no consideramos las interrelaciones que la caracterizan. A juzgar por cómo sea la experiencia cognoscitiva, según será el juicio personal emitido, y la valoración y apreciación que se desprenda de éste. Las mencionadas circunstancias de percepción junto con estos condicionantes inducirán a la reflexión, a la aprehensión y a la subsiguiente comunicación de lo percibido. En ello radica la identificación del sujeto con su entorno. En virtud de estas afirmaciones declaramos que no deben existir períodos cerrados al análisis de la ciudad histórica. Cualquier período o fenómeno de la historia que afecte a la construcción de una biografía de un espacio cultural, sea cual fuere su tipología debe estar en revisión permanente.

Bailando nace el Amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood

Gonzalo M. Pavés

Universidad de La Laguna (Tenerife)

RESUMEN

A través de la coreografía del cine musical, Hollywood ha expresado de forma sutil los sentimientos que afloraban entre sus personajes. Las canciones y el baile ofrecían al espectador una visión del amor que estaba estrechamente vinculada con la concepción romántica que de él se ha construido en la cultura occidental desde el siglo XIX. Pero también los números musicales fueron aprovechados por los cineastas para representar e insinuar momentos del amor que, de otra manera, hubieran sido inaceptables y prohibidos por el Código Hays. Con el análisis de algunas de las secuencias de baile de las películas Sombrero de Copa, Un Americano en París y Grease, se describe en este artículo no sólo la puesta en escena del cortejo amoroso, sino también cómo su representación ha ido evolucionando a lo largo de la historia de los musicales producidos por Hollywood.

PALABRAS CLAVE: Hollywood/ Cine Musical/ Danza/ Claqué/ Amor

Love is born in Dancing. Sweetheart in Hollywood Musical Cinema

ABSTRACT

Through the coreography of musical cinema, Hollywood has expressed with fineness the feelings that flowed between the main characters. The songs and dance gave to the public a particular vision of Love that was intimately linked to the romantic concept the Western Culture has created since the nineteen century. But also the musical numbers of the genre were used by the filmmakers to depict and hint aspects of love that, if they were represents in an explicit manner, could be considered unacceptable by the Hays Code. With the analysis of some sequences from the films Top Hat, An American in Paris and Grease, the author of this article describe not only the mise-en-scene of the romantic courtship in the genre but the way its representation has developed throughout the history of Hollywood musicals.

KEY WORDS: Hollywood/ Musical Cinema/ Dance/ Tap Dancing/ Love

*"Donde haya música, habrá canción
Donde hay canto encontrarás un cielo azul
Porque cuando todo el mundo marche mal
Una sencilla cancioncilla
Siempre traerá consigo un arco iris sonriente
Con el arco iris, habrá risa
Persiguiendo al sol en el cielo.
Donde haya sol, habrá música
Y donde haya música habrá amor".*

("Where There' Music", Judy Garland.
Presenting Lily Mars, 1943).

Sin vida no hay cine. Es por esto que el arte cinematográfico, casi desde sus inicios, ha estado ligado directamente a la representación de lo real. No han sido

* PAVÉS, Gonzalo M.: "Bailando nace el Amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 455-480.

pocos los debates teóricos que a lo largo de décadas ha suscitado la cuestión de si debía o no el cine estar maniatado a lo que es su materia prima más importante: la misma realidad. Desde las primeras proyecciones públicas, millones de espectadores no sólo han visto encarnadas sus vivencias cotidianas en la pantalla cinematográfica, sino que estas imágenes han condicionado sus actitudes y comportamientos. El cine ha moldeado los sentimientos, las ideas y las convicciones del público, que ha sido arrastrado hasta la oscuridad de las salas para mostrarle todas las experiencias vitales del ser humano, desde las más pequeñas y banales hasta las más decisivas y trascendentes. No se trataba tanto de la transposición fiel de la realidad, sino de sublimarla, idealizarla hasta tal punto, que los momentos más familiares quedarán transformados en sucesos extraordinarios.

También la *realidad* del amor ha interesado al cine. Las películas de Hollywood han reflejado de formas diversas la impetuosa floración de los sentimientos entre los protagonistas de sus películas. En casi todos los géneros cinematográficos, los encuentros y desencuentros amorosos han constituido el motor fundamental de sus argumentos. La pasión desatada por la primera mirada, los celos encendidos por la inquietante presencia de un tercero, el deseo nacido del leve roce de la piel y la amarga derrota escondida tras una traición amorosa han servido, una y otra vez, de excusa perfecta para construir las historias que encandilaban a los espectadores mientras sobrecogían sus corazones. Como todo en el cine, lo narrado sólo era un artificio, una ilusión que enmascaraba la realidad. Para los guionistas de Hollywood el amor en el cine era tan sólo un autómatas de movimientos y reacciones previsibles. En la vida, sin embargo, el amor se mueve desatado, libre de complejos, se aferra a veces a detalles menudos, otras languidece y se apaga sin motivo o sin razón.

Pero en Hollywood ha dominado siempre una concepción romántica del amor. Nada hay mejor para el éxito de un filme que una buena historia de amor, aquella que se pone a prueba, en la que la pérdida o fracaso se presiente en cualquier esquina, pero donde al final, tras superar todos los obstáculos de la trama, los sentimientos terminan triunfando, pese a las desavenencias de los amantes, los intereses espurios, las diferencias de clase y la incompreensión familiar.

Más que en ningún otro género, el musical americano ha utilizado este esquema para levantar el habitual mundo fantástico que representaban sus tramas. Aquí los protagonistas cantan para demostrar sus sentimientos, dejan que sus cuerpos se muevan al son de la música, para expresar ese cosquilleo eléctrico que se siente cuando al ser humano alborota el amor. Da la sensación de que "los dos amantes protagonistas no consiguen juntarse por medio de los mecanismos fílmicos habituales del diálogo y la acción, pero cuando bailan juntos este impasse romántico se logra resolver. O puede ser que alguna emoción, profundamente disimulada, no pueda ser expresada a través de las vías dramáticas convencionales, pero sí mediante un baile, o más concretamente, una coreografía onírica. El baile puede llegar al rescate en estos o en otros casos, bien permitiendo que los potenciales amantes descubran sus verdaderos sentimientos mientras bailan, bien revelando mediante la imaginativa

proyección de un baile lo que un personaje teme o desea en secreto”¹.

En el cine musical, el baile es expresión del cortejo amoroso; el ritmo vertiginoso de las piernas de Fred Astaire o los delicados movimientos de Gene Kelly tratan de sublimarlo convertido coreográficamente en los rápidos latidos del corazón ante la presencia de quien se ama. Con el canto atraen a sus enamoradas; con la danza, los cuerpos se enlazan y hablan sin palabras, en el instante crucial los protagonistas encadenan a sus parejas en un movimiento frenético, casi báquico. Es el mágico momento de la consumación.

AMOR Y DANZA.

Como el amor, el baile ha sido siempre una parte fundamental de la vida de la gente corriente. En los albores de la humanidad era un acto social más en el marco de las ceremonias religiosas, de los rituales de fertilidad o de apareamiento. Para el pueblo, las danzas folklóricas eran un elemento imprescindible en la celebración de los acontecimientos sociales o familiares más relevantes; el nacimiento, la iniciación, el matrimonio, el acceso a un cargo o, incluso, la propia muerte eran arropados con ceremonias donde la música y el cimbreado movimiento de los cuerpos expresaban los sentimientos de alegría y tristeza de la comunidad. Juntas o separadas y, siempre en compañía de invitados, las parejas danzaban imbuidos de un profundo fervor religioso o simplemente movidos por un sencillo sentido lúdico de la vida. En la corte de nobles y reyes, las danzas, que eran aún más sofisticadas, ricas en protocolos y en preparados amaneramientos, hicieron las veces de punto de encuentro entre los sexos y espacio propicio para el cortejo.

A medida que el proceso de industrialización avanzó, los bailes vinculados con las actividades agrícolas y los ritos comunitarios se fueron perdiendo, pero aparecieron otros con nuevos fines y significados relacionados con las recientes circunstancias urbanas. La colonización europea, allí donde se dio, tuvo por otro lado, una enorme influencia en la evolución de la danza durante el siglo XIX. Se inició entonces un proceso de lenta fusión entre las danzas indígenas y los bailes de los colonizadores². A priori hubiera sido impensable que se produjese ese mestizaje de fórmulas; las diferencias entre las danzas europeas y las africanas, asiáticas y oceánicas eran notables. Así, por ejemplo, en las primeras se daba importancia a los esquemas de pasos, existía un cuidadoso ceremonial preestablecido, en el que se daba poco juego al movimiento de la parte superior del cuerpo. En las segundas, por el contrario, los movimientos no sólo implicaban a más partes del cuerpo (principalmente los brazos), sino que además se establecían diferencias entre sexos. Mientras los hombres podían golpear enérgicamente el suelo con los pies y ejecutar

¹ DUNNE, M.: *American Film Musical Themes and Forms*. Carolina del Norte/Londres, McFarland & Co, Inc. Publishers Jefferson, 2004, pág. 67.

² Un buen ejemplo de ello fue la aparición del claqué o *Tap dance*, que fue el fruto del apareamiento de la danza y la Giga del Reino Unido con los estilos y movimientos del África Occidental.

saltos espectaculares, los movimientos de las mujeres eran menos enérgicos, más delicados y elegantes, describiendo al danzar pasos mucho más pequeños y teniendo limitada la posibilidad de saltar o taconear.

La fusión, sin embargo, fue posible porque ambas culturas compartían un común denominador que hizo posible el cruce y el alumbramiento de formas nuevas en el baile. Como ocurría en la mayoría de las sociedades, debido a su origen popular, la mayoría de las danzas se construían a partir de un esquema que iba siempre de lo más sencillo a lo más complejo y que se articulaba a partir de movimientos bastante simples, compuestos de frases cortas y de dibujos que se repetían.

El papel social que la danza ha ejercido a lo largo de la historia ha sido, en esencia, siempre el mismo. Lo que sí ha variado, en especial a partir del siglo XX, es su difusión y su accesibilidad debido a los numerosos avances tecnológicos relacionados con la grabación y reproducción del sonido. Con el gramófono la gente pudo escuchar, por primera vez, música en casa que, a menudo, eraailable. El vals, el tango o el charleston se popularizaron por todo el mundo fomentando el baile como una actividad social de la que se disfrutaba fuera de casa y de noche en salas de bailes, salones, discotecas o clubes. También la rápida difusión de la radio ofreció a un número mayor de personas la posibilidad de dejarse llevar por la música determinando así cierta democratización del baile³. Así mismo la irrupción del cine sonoro a finales de la década de los veinte se convirtió en un factor decisivo. Cuando el sonido llegó a las pantallas de las salas cinematográficas nació el cine musical y con él toda una época en la que el baile se va a presentar como un entretenimiento, quizá el más genuino, para el espectador⁴.

CINE, AMOR Y DANZA EN EL MUSICAL AMERICANO.

Nunca existió un cine en completo silencio. Desde sus comienzos el espectáculo cinematográfico estuvo casi siempre acompañado por el ruido y la música de una manera u otra. Aunque se tiene constancia de la producción de versiones mudas de algunas operetas y de que se llegaron a filmar escenas de danza que eran posteriormente proyectadas con acompañamiento orquestal, es obvio que sólo con la irrupción de la tecnología del sonido se favoreció la gestación y desarrollo del género musical. De alguna manera, *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) es un primitivo musical; en ella el silencio se rompe para dar paso a la voz, quebrada a veces, luminosa otras, de Al Jolson.

Con cierta rapidez el género evolucionó desde sus formas más arcaicas, representadas por las revistas musicales, hasta tipologías mucho más depuradas que finalmente se impusieron en las pantallas. En un primer momento, cuando los espectadores acudían al cine atraídos únicamente por el sonido, los estudios de Hollywood se limitaron a proponer una variedad de musical sin argumento y con la

³ DRIVER, I.: *Un siglo de baile*. Barcelona, Blume, 2001, pág. 7.

⁴ Aunque como bien señala Steven Cohan en su artículo introductorio del libro *Hollywood Musicals, The Film Reader* (Londres-Nueva York, Routledge, 2002, pág. 15): "Que se asuma que el musical, por ser un producto de estudio, era un simple entretenimiento, no significa necesariamente que fuera *simple* entretenimiento".

rigidez visual propia de estos primeros años de transición del cine mudo al sonoro. Estas revistas cinematográficas se articulaban a partir de la yuxtaposición de números y actuaciones de diversa naturaleza que fueron “modeladas a partir del vodevil o de los más lujosos espectáculos de Broadway tales como las ediciones anuales de *Ziegfeld Follies*, (...), tendieron a hacer gala o a dar audición a las voces de las estrellas presentes y futuras del estudio”⁵.

Ya en la década de los treinta, cuando la nueva tecnología hubo superado todas las primeras dificultades de adaptación, el género musical evolucionó hasta dar lugar a unas variantes donde se ensamblaban, con mayor o menor fortuna, música, baile y argumento. A partir de esos años podemos distinguir dos modos dominantes: a un lado, tendríamos los *backstage musicals* o musicales entre bastidores, cuyos argumentos giraban en torno a la puesta en marcha de una obra, casi siempre musical, en un teatro de Broadway. En estas películas, los números musicales siempre se encuentran, desde un punto narrativo, perfectamente compartimentados y separados de la trama. “Esta separación no ocurre sólo especial o discursivamente, sino también económicamente, presentando [en los números musicales] un mundo de opulencia y exceso que contrasta con el mundo de las coristas que luchan por abrirse camino en los duros tiempos de la Depresión en los pasajes narrativos”⁶.

Al otro lado se encuentra una de las formas más evolucionadas, la representada por aquellas películas englobadas dentro de la categoría de musicales integrados. Concebidos como un todo, en ellos la letra de las canciones y la coreografía de los bailes pretendían integrarse con la narración; se buscaba el flujo ininterrumpido de la historia que no debía quedar en suspenso por la irrupción de un número musical. En ese sentido, y a diferencia de lo que sucedía con los anteriores, existe una mayor homogeneidad y continuidad entre el mundo de las actuaciones musicales y el discurrir narrativo. Es evidente que las fronteras no llegan a eliminarse del todo, pero quedan reducidas, suavizadas⁷ y, de esta forma, los números musicales contribuyen al desarrollo de la acción.

Precisamente esta asociación hace especialmente atractivo para nuestros objetivos esta modalidad de musical integrado, de larga y fructífera tradición, que engloba desde el ciclo de filmes protagonizados por Fred Astaire y Ginger Rogers para la RKO hasta *Chicago* (2002). En realidad todo el cine americano clásico vertebró o, al menos, apuntaló sus tramas a partir de la presencia del elemento romántico. El clásico esquema de la dramaturgia cinematográfica “chico conoce chica/chico pierde chica/chico recupera chica” demuestra que el motor de muchas historias no era otro que el amor. Esta necesidad de romance, intrínseca a la propia naturaleza del género, se vio considerablemente reforzada en el musical. En él, se reiteraba hasta el hastío el esquema anterior, puesto en evidencia a través de la música y el baile. Para la antropóloga Helen Fisher, en la medida que nos sentimos

⁵ *Ibidem*, pág. 5.

⁶ RUBIN, M.: “Busby Berkeley and the Backstage musical”, en COHAN, S. (ed.): *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Pág. 59.

⁷ *Ibidem*.

atraídos por otro, comenzamos a compartir un ritmo, y esta sincronía corporal no es más que una etapa del proceso humano del flirteo, una fase en la que los enamorados comienzan a moverse en espejo⁸. En el cine musical se aprovecha este carácter natural de la danza. El amor aparece adornado; se traducen sus impulsos, representado ahora en un nuevo lenguaje corporal, mucho más refinado y elegante.

Mientras que en los filmes de aventuras, de ciencia ficción o del oeste, los sentimientos estaban supeditados a la acción y la resolución de la historia se identificaba con la consecución de los objetivos anhelados por sus personajes principales, en el musical el triunfo, su cima narrativa y emocional, sólo se alcanzaba con el encuentro definitivo de la pareja protagonista. Cuando Fred Astaire actuaba con Ginger Rogers, su única meta era su compañera rubio platino. De este modo, el argumento se articulaba alrededor de las diferentes etapas de su estrategia seductora, en la que jugaban, sin lugar a dudas, un papel fundamental los números musicales. Astaire desplegaba en ellos todas sus habilidades y encantamientos para forzar la rendición de su deseada fortaleza.

En esta tipología de musical, la integración favorecía la utilización de los medios expresivos de la música y del baile para prolongar o exteriorizar las emociones de los personajes. Las evoluciones de los protagonistas no sólo ilustraban, también determinaban, modelaban o encauzaban sus sentimientos. Por esta razón resulta tan interesante la representación del cortejo amoroso en estas películas.

La danza es un arte, una forma bella de transmitir y expresar emociones humanas. En muchas ocasiones, por medio del baile, se ponen de manifiesto los impulsos naturales, de modo que no sólo se puede leer como una estilización del proceso de conquista, del cortejo romántico, sino también del propio encuentro sexual. No escapó al Código Hays esta relación. Los censores de Hollywood lo tenían muy claro y por eso se prohibía taxativamente:

“Las danzas que sugieren o representan actos sexuales, ejecutadas por un solo bailarín o por dos o más personas, y las danzas concebidas para excitar la reacción emocional del público, así como las que incluyen movimiento de los pechos o excesivos movimientos corporales con los pies fijos (1930)”.

Pese a estas restricciones, el musical elaboró todo un repertorio de formas y recursos que, con sutileza, logró vehicular la pasión amorosa a través de la danza. “Los hechos de la vida son tales que ciertos procesos, ciertas actividades nunca desaparecen, sino son simplemente desplazadas hacia acontecimientos menos llamativos, menos evidentes (lo cuales, por el hecho de ser versiones desplazadas de algo más, conservan una cualidad simbólica). Este es un proceso sin final, activo en todos

⁸ “En toda sociedad donde hombres y mujeres pueden elegir libremente a sus parejas, los solteros se conocen en fiestas o festivales y bailan. ¿Y qué es el baile sino gestos rítmicos, movimientos corporales en espejo?” FISHER, H.: *Anatomía del amor. Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*. Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 27.

los países y en todos los tiempos, pero que es particularmente sobresaliente en los Estados Unidos de América, donde la legislación sobre la moralidad es la norma"⁹.

En este punto sería pertinente, preguntarse qué clase de amor muestra este género cinematográfico. Es evidente que presenta una realidad transfigurada, una bella falsedad. El musical tiene algunos rasgos que permitirían englobarlo dentro del género fantástico¹⁰. Su realidad es "imposible", en sus argumentos se construye un mundo paralelo donde los diálogos son sustituidos por música, canciones y bailes a través de los cuales se expresan las emociones. "El género musical constituye algo así como un caso especial dentro del cine clásico narrativo porque se fundamenta en una contradicción esencial entre el discurso de la narración y el discurso de, al menos una parte significativa, de los números musicales. La narración y los números musicales parecen estar basados en diferentes leyes y normas básicas. Esta contradicción nunca (o en el mejor de los casos, lo hace débilmente) llega a ser resuelta en el musical (...)"¹¹.

Los musicales, nacidos en plena Depresión, fueron concebidos por los productores y consumidos por los espectadores como piezas de puro entretenimiento. En aquellos años soslayar, aunque tan sólo fuera por unas horas, la depauperada realidad era un necesidad y el cine en general, pero el musical en particular, ofrecía la "imagen de algo mejor con lo que evadirse, o algo a lo que se aspira profundamente y que la vida cotidiana no ofrece. Alternativas, esperanzas, deseos..., estos son los materiales de la utopía, la sensación de que las cosas pueden ser mejores, de que algo distinto a lo que es puede ser imaginado y quizá realizado"¹².

En cierto modo, el cine en general y el musical en particular es continuador del amor cortés medieval¹³. Como ocurre en el amor cortés, el amor fílmico es de hecho un embellecimiento. El deseo, la pulsión sexual se estiliza, se sublima hasta quedar oculta detrás de un ritual aceptado por la comunidad. Así las formalidades del amor romántico no son más que una etiqueta social que trata de enmascarar el origen primario, animal de algunas de las emociones más básicas. En el género musical estas convenciones se traducen en bailes, canciones y movimientos corporales que persiguen separar, o si no, al menos purificar, la lujuria de su evidente carnalidad.

En el cine clásico de Hollywood rara vez las historias iban van más allá del proceso de conquista, por eso se construían las tramas en torno al coqueteo, el idilio y el deseo no correspondido. Además del cortejo, esa energía reprimida también se podía ver representada en el cine de otros modos. Esa incapacidad de la sociedad de reconocer abiertamente la importancia que tiene la sexualidad determina, a juicio de Rick Altman, que el deseo sexual se vea desplazado y expresado por otros medios sustitutivos. Así la fascinación que despierta en el ser humano el misterio, el

⁹ ALTMAN, R.: *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1989, pág. 159.

¹⁰ GONZÁLEZ, R. J.: "El musical como género fantástico, en *Rosebud*, nº 3-4, La Laguna, Diciembre 1993, pág. 75.

¹¹ RUBIN, M., *op. cit.*, pág. 57.

¹² DYER, R.: "Entertainment and Utopia", en COHAN, S. (ed.): *op. cit.*, pág. 20.

¹³ Especialmente interesantes son las obras: MARKALE, J.: *El amor cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca, Medievalia, 1998; AA. VV.: *El arte de amar en la Edad Media*. Barcelona, Medievalia, 2000.

crimen y la violencia es innegable, hasta el punto de que en ocasiones el propio cortejo amoroso se tiende a concebir en términos de confrontación y conflicto de deseos y voluntades¹⁴.

Vigilados de cerca por la Oficina Hays, la representación del encuentro físico entre dos amantes estaba taxativamente prohibida. Si aparecían las caricias, podían ser esbozadas, incluso podían llegar a ser tiernas, pero en todo caso debían ser escrupulosamente castas. No había concesiones ante los besos; éstos estaban regulados de forma estricta: no podían ser ni prolongados, ni profundos, así como tampoco dados o recibidos en posición horizontal. Se sobreentendía que en el matrimonio existía el lógico y sagrado ayuntamiento, pero en los filmes donde la pareja romántica era el motor de la narración la trama nunca llegaba más allá del altar. Si la amada cedía finalmente, el público sabía que la conclusión del relato era inminente. No habría descripción de la noche de bodas, ni día después. El interés narrativo llegaba hasta ahí; no había emoción tras haber conquistado la prenda tan celosamente custodiada.

Como ocurría con otros géneros, en el musical tampoco se esperaba que el caballero poseyera realmente a su dama. Pero, quizá por su ligera naturaleza, la censura no actuó sobre él con la misma severidad. Más pendientes de lo evidente que del juego sutil de las metáforas, los guardianes de la moral cinematográfica se mostraron más relajados, tal vez más ciegos, ante la sensualidad hábilmente camuflada en algunos números musicales.

Esta conexión entre represión moral impuesta por el Código Hays y las formas de representación del cortejo en las escenas de danza del cine musical de Hollywood permite establecer tres momentos atendiendo, *grosso modo*, al estilo del baile, al tipo de música y a la mayor o menor carnalidad en la presentación del acto sexual. Coincidiendo con la imposición de la censura en Hollywood, distinguiríamos una primera época, dominada por el claqué, el swing y las composiciones de Irving Berlin, George Gershwin y Cole Porter. En esta etapa se alcanza el mayor grado de sublimación, el cortejo amoroso es aquí burbujeante, etéreo, vaporoso. Cuando a mediados de los años 40, el claqué es sustituido por una forma de baile más expresiva resultado de la mezcla del jazz, con los bailes étnicos y de salón, pero también con el folk y el ballet, entonces las metáforas se tornan algo más evidentes, las coreografías se contonean expresándose ya en ellas una mayor carga erótica. La abolición del Código Hays a finales de la década de los sesenta marcó un último tiempo en el que, la irrupción del pop y el rock en el musical, hizo que se explicitase lo que antes estaba enmascarado y donde una pulsión sexual más diáfana y clara se convirtió en motor e inspiración de danzas y canciones.

EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DEL CORTEJO.

En Estados Unidos, la década de los treinta estuvo marcada por la Gran

¹⁴ ALTMAN, R.: *op. cit.*, págs. 159-160.

Depresión. El hambre y el desempleo se extendieron por todo el país, y los teatros cinematográficos se convirtieron en verdaderas válvulas de escape, en lugares donde guarecerse de una realidad amarga y descorazonadora. “De hecho, todo el mundo veía películas durante la Depresión. El cine fue reconocido como una necesidad por la administración Hoover que, en medio de la crisis, distribuyó alimentos, ropa, y entradas para el cine. Estas entradas mantenían a la gente alejada de las calles y les ofrecía refugio y confort; el gobierno, en cierto sentido, estaba ofreciendo *panem et circenses*”¹⁵. Cobijados en las salas, reclinados en las butacas, los espectadores encontraron, por unos pocos centavos, un medio para hacer volar su imaginación y vivir la vida de otros durante el tiempo que durase la proyección.

El nacimiento del musical coincidió con la crisis económica derivada del Crack. Los beneficios obtenidos en taquilla son un indicador de la popularidad que alcanzó el género durante estos años. Los musicales, especialmente aquellos interpretados por Fred Astaire y Ginger Rogers para la RKO, conscientemente eludían la sombría realidad de la época. En cualquiera de las películas que protagonizaron los problemas sociales ni siquiera eran un telón de fondo, quedaban relegados al olvido para situar al espectador “en un mundo fantástico de lujo, elegancia y romance, donde la gente se pasa la vida en traje de etiqueta y de fiesta toda la noche”¹⁶.

Entre 1933 y 1939, el tándem formado por Astaire y Rogers se ganó el favor del público protagonizando algunas de las comedias musicales más importantes de la Historia del Cine. Frente a la atmósfera contaminada por la Depresión que se respiraba en los musicales entre bastidores, coreografiados por Busby Berkeley para la Warner, películas como *Sombrero de Copa*, *En alas de la danza* o *Sigamos la flota* eran siempre ligeras y luminosas, al tiempo que definían los elementos más característicos del musical integrado. “Aunque Astaire y Rogers, en sus películas, hicieron, además de bailar, muchas otras cosas (...) fue el baile lo que hizo que el público los adorase y lo que les permitía identificar sus estados de ánimo; la profundidad de sus sentimientos y su exquisita armonía sexual hacían de ellos no solo la pareja de baile ideal sino también la pareja romántica ideal. Ningún otro bailarín alcanzó mayor popularidad, y el hecho sorprendente es que Astaire y Rogers, cuyas escenas de amor eran sus números de baile, se convirtieron en la pareja más famosa que el cine ha conocido jamás”¹⁷.

Desde el punto de vista del baile, los años treinta fue un período dominado por el claqué. Al igual que el jazz era fruto de la síntesis de tradiciones diversas, el claqué era una modalidad de baile mestiza. Durante las tres primeras décadas del siglo XX fue el tipo de baile más popular producto en algún momento del lejano pasado, quizá en los tiempos de la colonización americana, de la fusión de “los pasos de baile europeos, como la gigas irlandesas y las danzas con zuecos de Lancashire, con las

¹⁵ MUSCIO, G.: *Hollywood's New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, pág. 65.

¹⁶ BALIO, T.: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise (1930-1939)*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1993, pág. 218.

¹⁷ CROCE, A.: *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*, Nueva York, Galahad Book, 1972, pág.5, cit. BALIO, T.: *op. cit.*, págs. 218-219.

exaltadas y circulares danzas que los esclavos trajeron consigo de África¹⁸.

Esta naturaleza dual nos permite explicar, en otro plano, la forma en que el cortejo se ha expresado musicalmente en el cine. En el baile, el elemento europeo vendría representado por una danza más racional, más templadas en las formas y con un contenido sexual menos explícito, mientras que lo africano cargaría con el potencial más expresivo y emocional de la danza; aquí la carga sensual sería muchísimo más evidente. La pugna entre estos dos modelos se puede rastrear en la historia del género musical de Hollywood determinando, de forma clara, las diferentes etapas a las que hicimos referencia con anterioridad y la relación que se establece entre la tradición musical predominante en cada momento y su peculiar modo de expresar el amor.

CON ALAS EN LOS PIES.

El impacto de Astaire en la historia del musical es, sin duda, uno de los más notables. No era un simple bailarín de claqué, sino un artista en constante búsqueda de un estilo donde lo tradicional pudiera convivir con lo nuevo. Su genialidad consistió en “no poner barreras entre las diferentes formas de bailes”¹⁹ y lograr destilar una *manera* propia donde al claqué se unía el ballet y los bailes de salón. No obstante, ese estilo personal todavía tenía mucho más que ver con los bailes europeos que con la cultura popular americana. Los modos de Astaire eran “populares” en la medida que eran más naturales y espontáneos²⁰ que los del ballet clásico, pero no así para el público americano. A éste, los movimientos de Astaire resultaban aún demasiados “europeos”. En estos términos ha de entenderse la afirmación de Gene Kelly quien, años después, resumía sus diferencias diciendo: “cuando baila, Astaire representa la aristocracia y yo, al proletariado”²¹.

Las coreografías de Astaire aparecen dominadas por la verticalidad, siempre meditadas, siempre contenidas. Ideadas con la razón, éstas se caracterizan por su sobriedad y precisión. No existen florituras en sus movimientos; son claros y diáfanos sus recursos expresivos. Los brazos sólo rinden tributo al equilibrio, no a la expresión. Los pasos de la danza se encadenan unos con otros casi sin pausa, formando un todo

¹⁸ DRIVER, I.: *op. cit.*, pág. 96. En realidad, las raíces de toda la música popular americana se nutren de las aportaciones llegadas desde el otro lado del Atlántico. A propósito de esta influencia, Angela McRobbie destaca cómo “Los pasos del musical de Hollywood están tan en deuda con la cultura afroamericana como aquellos otros que, desde los años 50 hasta la actualidad, han sido copiados por generaciones de jóvenes blancos en clubs y salas de baile. Incluso en el análisis más superficial de las secuencias de intérpretes negros, sale a relucir la deuda que con ellos tienen contraída Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers y muchos otros. Al igual que en los bailes sociales, existe un proceso lento en el que los estilos de danza afroamericanos son asumidos, adoptados y difundidos por los bailarines y artistas”. “Dance Narratives and Fantasies”, en DESMOND, J. C. (ed.): *Meaning Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham/Londres, Duke University Press, 1997, pág. 215.

¹⁹ DRIVER, I.: *op. cit.*, pág. 106.

²⁰ La espontaneidad era sólo una ilusión. Fred Astaire era un artista meticuloso, obsesionado con la perfección y, antes de filmar una escena, ensayaba sus números de baile hasta la extenuación.

²¹ *Cit.* DRIVER, I.: *op. cit.*, pág. 165.

continuo y armonioso. Cuando la pareja baila evoluciona con delicadeza, con una gracia y una elegancia que los acerca a los dioses. Platón en *El banquete* describía como al alma inflamada de amor le brotaban alas en la espalda. Como ningún otro Astaire expresó la ligereza y exquisitez del sentimiento, en formas de envolventes movimientos, pero a él, como a un moderno Apolo enamorado, las alas le nacían en los pies.

Casi todos los argumentos de las películas de Fred Astaire se hilaban en torno a los números que Hermes Pan y él mismo ideaban y preparaban. Las escenas de baile eran siempre filmadas, casi por completo, en un plano largo y en una toma continuada. Se pretendía con ello que los espectadores pudieran observar el movimiento completo de los bailarines dando una sensación de espontaneidad que escondía semanas de ensayos previos. En brillantes e inmensos decorados art déco concebidos por Van Nest Polglase, la aparente frescura de aquellas coreografías hicieron que las evoluciones de Astaire y su pareja transmitieran la existencia entre ellos de una complicidad inigualable. Tal era la compenetración que irradiaban sus apariciones en la pantalla que para Arlene Croce, crítico de danza, en estos filmes “el baile se transforma en una especie de vínculo de intensa emoción entre un hombre y una mujer. (...) Astaire tuvo algunas buenas parejas de baile, pero sin Rogers era un mundo con sol, pero sin luna”²².

Pero no todo el éxito de la pareja radicaba en su más que manifiesta afinidad. Las coreografías no constituían elementos autónomos, malavenidos con el resto de la trama. No eran simples ejercicios de destreza concebidos, al menos no únicamente, para deslumbrar a los espectadores, sino que, como el propio Astaire reconoció, cada número comunicaba una historia. No obstante habría que hacer una matización. Es evidente que sus escenas de baile con Rogers formaban parte del argumento, pero no es menos cierto que sus números aún no eran totalmente narrativos.

La escena de “Cheek to Cheek” de la película *Sombrero de Copa* (Mark Sandrich, 1935) es paradigmática no sólo del estilo depurado de la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, sino de cómo en estos musicales se representaba el cortejo amoroso. Rick Altman en *The American Film Musical* hace una observación interesante con respecto a los filmes que ambos protagonizaron; y así explica cuál es el motivo que convierte cada encuentro en un campo de batalla electrificado por la tensión sexual. “Típicamente, del primer contacto entre ambos Ginger encuentra que tiene, simultáneamente, una razón para caer enamorada de Fred y un buen motivo para odiarlo. El es afable, con talento, diferente a otros hombres, pero, al mismo tiempo, es vanidoso, pagado de sí mismo, poco serio y rayando en lo irrespetuoso”²³.

El relato del cuarto encuentro cinematográfico de Fred y Ginger es, en algunos elementos, seguidor de las reglas del amor cortés. Como ocurría entonces, también en *Sombrero de Copa* la pareja se enmarca en una relación a tres²⁴. Es cierto

²² Cit. *Ibidem*, pág. 129.

²³ ALTMAN, R.: *op. cit.*, pág. 161.

²⁴ MARKALE, J. : *op. cit.*, pág. 115.

que este triángulo sólo es fruto de un malentendido, prolongado con brillantez a lo largo de toda la película, que juega con la posibilidad de estar ante la representación de un amor adúltero. La bella modelo Dale Tremont (Ginger Rogers), tras conocer al astro de la comedia musical americana Jerry Travers (Fred Astaire) lo toma, erróneamente, por el marido de su mejor amiga Magde (Helen Broderick). A partir de esta confusión las escenas se suceden mostrando los avances enamorados de Jerry y los rechazos, cada vez más débiles, de Dale. Infatigable, movido sin saberlo por aquel precepto del código del amor cortés donde se señalaba que “una conquista fácil quita el valor al amor, una conquista difícil le da precio”²⁵, el bailarín desplegará todos sus encantos para quebrantar las resistencias de su amada.

La famosa escena donde Fred Astaire y Ginger Rogers interpretan y bailan el tema “Cheek to Cheek” es ilustrativa de cómo se representó el amor en el cine musical de los treinta. Irving Berlin, en la cresta de su popularidad, compuso esta melodía *ex profeso* para la película. Su letra, luminosa y clara, habla de los embriagadores efectos del amor²⁶. Ante la presencia de la amada, el amante se siente transportado hasta el cielo, nada hay comparable a la posibilidad de danzar, mejilla contra mejilla, junto a la amada. La superación de la distancia física a través del baile se entiende como el máximo anhelo del loco enamorado.

La secuencia presenta tres momentos diferenciados. El espacio físico del primero de ellos se descubre sobre la terraza abierta de un local veneciano al que un movimiento de grúa nos acerca suavemente. Magde y Dale, sentadas a la mesa, ven a aparecer a Jerry que, sin pudor, se acerca hasta ellas. Para sorpresa de Dale, a Magde no le importan los requiebros amorosos que le dedica su supuesto esposo, e incluso los incita a salir a bailar y divertirse.

Justo en el instante que Jerry y Dale se levantan y sumergen entre las demás parejas que ocupan la sala de baile da comienzo el segundo momento, prelude necesario para el cortejo y la conquista. Aunque todavía Dale muestra ciertas reticencias, se deja llevar mientras continúa interrogando con la mirada a su despreocupada amiga. No entendiendo la extraña situación, superada por sus sentimientos, finalmente cede. Sólo entonces, la melodía de Berlin que hasta a ese instante había actuado como mero telón de fondo musical, adquiere protagonismo y se encarna en las palabras que Fred Astaire le susurra al oído de su compañera. “Estoy en el cielo”, le dice

²⁵ *Ibidem*, pág. 91.

²⁶ Diane Ackerman en su libro *Una historia natural del amor* (Barcelona, Anagrama, págs. 324-325), subraya la importancia que el amor ha tenido en la música popular contemporánea hasta tal punto que casi se ha convertido en una obsesión en sus letras: “Raramente sonará una canción sobre el trabajo, o un estribillo que diga ‘venga, a currar’. O una canción testimonio sobre los sacrificios que los padres han hecho para criar a sus hijos. Pero no hay canciones sobre las soldaduras metálicas o sobre lo divertido que es ir en trineo. Las canciones pop *viviseccionan* las relaciones humanas. Son la fuente básica de la educación amorosa de los adolescentes (...). En las canciones populares compartimos mitos e ideales sobre el amor. De un modo rudo, a veces casi en términos económicos, nos previenen de lo mucho que puede costarnos el amor. Pero también nos anuncian la maravilla que puede ser. Ofrecen consejos sobre a quién amar, cómo saber si es un amor verdadero o no, qué hacer si uno es traicionado, como soportar el desamor”.



1. *Sombrero de copa.*

“y mi corazón late tan aprisa que apenas puedo respirar”. Mientras Jerry seduce a Dale con su canto, de forma paulatina, casi imperceptible, la va desplazando desde el espacio público donde se encuentran hasta un espacio más íntimo, lo más alejado posible de ojos indiscretos [1]. El arrullo sensual y el galanteo se presentan así de forma más sutil, un amor aparentemente despojado de todo rastro de deseo sexual. La pulsión amorosa aparece más oculta, tan sublimada que podría pasar desapercibida salvo por las muestras de creciente entrega que refleja el rostro de la amada.

El clímax, el punto culminante viene marcado por el número de baile que se desarrolla bajo un templete de traza indefinible. En este tercer acto, que como suele suceder en todas las coreografías de la pareja fue rodado en plano general, la palabra ya no tiene cabida. Rendida la amada, sólo queda al amante expresar la intensidad de sus sentimientos a través de los movimientos del amor. Es aquí donde, de manera elegante y estilizada, la tensión sexual que ha perseguido a los protagonistas desde el comienzo del filme queda al fin liberada por medio de la danza. Esta última parte de la secuencia es interesante porque podemos distinguir en ella siete momentos y un epílogo que hilan un discurso cuya narración contempla el rapto, la prueba, el eco, la intimidad, la última resistencia, la rendición y el arrepentimiento. Curiosamente esas siete etapas están resueltas, desde el punto de vista del montaje, de manera sobria. Desde el respeto a la economía y la claridad del lenguaje del cine clásico, esta actuación musical se resuelve alternando muy pocos planos, apenas cinco, y contando tan sólo con tres posiciones de cámara.



2. Sombrero de copa.¹

EL RAPTO.

Cuando el tema de Irving Berlin pasa a ser instrumental Jerry ha conseguido su objetivo: trasladar a Dale hasta ese espacio celestial donde, falto de respiración, palpita su corazón enamorado. Ese cielo que encabezaba con loca obstinación el estribillo de la canción está representado, de alguna forma, por ese templete semi-circular, alejado de la muchedumbre y que está sólo conectado con el mundo por un estrecho puente que cruza un idealizado canal veneciano.

Este primer momento está rodado en un plano general largo que, con una pequeña panorámica, permite seguir la huida de los amantes hasta su nido de amor. Todavía el espectador está lejos; asiste en la distancia y su visión de la escena está mediatizada por la presencia de elementos interpuestos. A través de unas columnas pareadas que coquetean graciosamente con el orden jónico, se columbra a los bailarines. La escena es muy breve, los amantes entran en el recinto aislado y sólo amagan los primeros pasos; aún no se nos permite asistir como testigos directos a su ardor.

QUIEBROS Y REQUIEBROS.

El cambio de plano acerca al espectador hasta la pareja. Manteniendo la centralidad y la simetría en la composición, el baile apenas se desarrolla en profundidad. Las frases de la danza son cortas, apenas esbozadas, la pareja evoluciona suavemente, casi siempre sobre un mismo plano, equidistante del fondo y de la posición ocupada por la cámara. Es el momento del acercamiento, las miradas todavía son esquivas. Asiendo con firmeza a Dale por la cintura, Jerry por dos veces mece el cuerpo dócil de su compañera [2].



3. Sombrero de copa.

EL ECO.

El amante pone a prueba la entrega de su amada. Los movimientos de cada uno de los miembros de la pareja se reflejan en el otro como en un espejo. Bajo la atenta mirada de Jerry, Dale repite con fidelidad los dibujos que le propone su compañero. Satisfecho por la dulce devoción, los cuerpos se acercan, se abrazan, giran y se detienen para alcanzar casi la horizontalidad [3].

LA INTIMIDAD.

Coincidiendo con el primer *crescendo* del acompañamiento musical la cámara se retira pudorosamente para situarse de nuevo, aunque sólo por unos segundos, fuera del recinto del templo. El baile gana en intensidad; la pareja recorre ahora todo el espacio desde un extremo al otro.

LA ÚLTIMA RESISTENCIA.

El montaje vuelve a colocar al público cerca de los amantes. Hay un breve titubeo en Dale, un intento fugaz de recuperar la autonomía antes de la claudicación, un último esfuerzo por marcar las distancias. Hace el amago de separarse de Jerry, pero éste la persigue y nuevamente le impone el ritmo marcado por los movimientos de su cuerpo. Este quinto momento termina cuando Jerry atrapa por la cintura a su amada y la obliga, justo cuando comienza el segundo y definitivo *crescendo* musical, a seguirla en su danza que ahora adquiere profundidad espacial.



4. Sombrero de copa.

RENDICIÓN Y CONSUMACIÓN.

Manteniendo el plano general, la cámara abandona la centralidad que la había caracterizado hasta ahora. Es el momento del éxtasis, el baile se vuelve más acrobático y enérgico. Como las plumas que decoran su vestido, el cuerpo de Dale adquiere ligereza, también ella ha sido transportada hasta el cielo del amor, por eso evoluciona desmayada, sin voluntad, a expensas del deseo de su amante. El frenesí amoroso llega a su punto culminante cuando Jerry, inclinado sobre ella y abrazándola nuevamente por la cintura, la eleva despacio, suavemente [4].

ARREPENTIMIENTO.

El desenlace se inicia con un lento travelín hacia delante siguiendo las últimas evoluciones de la pareja hasta que, finalmente, ambos se apoyan en el muro que cierra el templete. La melodía da sus últimas notas y con ellas desaparece la magia, el dulce encantamiento que había nublado los ojos de Dale. Jerry retorna a la tierra convertido en el marido de su mejor amiga. El contacto visual que habían mantenido durante el baile se pierde, y la amada, arrepentida de su goce, da la espalda a su enamorado y abandona el espacio del amor [5].

BAILAR EN LA MGM.

Desde mediados de los cuarenta del siglo XX y durante toda la década siguiente, los musicales vivirán su verdadera edad de oro. Los bailarines Fred Astaire, Gene Kelly, Cyd Charisse, Judy Garland, el director Vincent Minelli, los compositores Irving Berlin, Cole Porter y Jule Styne, los coreógrafos Hermes Pan y Busby Berkeley, y el productor Arthur Freed confluyeron en los estudios Metro-Goldwyn-Mayer creando para esta productora toda una serie de musicales emblemáticos.

Tras la II Guerra Mundial Hollywood comenzó a ofrecer, para unos espectadores con paladares mucho más delicados y exigentes, unos productos más elaborados. La madurez del género supuso una mayor integración entre las canciones, el baile y los diálogos. De esta manera la narración se veía sometida a un flujo continuo donde historia y melodía convivían armónicamente. De este modo la danza dejaba definitivamente de ser un paréntesis en la trama, un extraño lapsus que no siempre encontraba debida justificación en el lógico ocurrir de los acontecimientos. Pero también la posguerra significó el final del imperio del claqué que dejó, en estos años, de ser la forma principal en los espectáculos musicales. Para sus nuevos diseños los coreógrafos buscaron inspiración en elementos procedentes de los nuevos modos del jazz y en los movimientos, tal vez más complicados, pero también más libres, de la danza contemporánea, e introdujeron un estilo mucho más natural y espontáneo basado en las posturas y ademanes del baile popular americano. Todas estas influencias se combinaron para producir una nueva modalidad de ballet mucho más cercana a la interpretación y al movimiento natural del cuerpo.

Los encargados de la coreografía de la Metro tomaron prestado de ese nuevo ballet su concepto de baile como interpretación. En los musicales de entreguerras los personajes perdían su condición cuando comenzaba el baile, los actores suspendían la interpretación y se convertían en diestros bailarines. Se establecía así raros compartimentos estancos dentro de la historia, donde no existía comunicación entre el espacio de la actuación y el espacio de la danza. Ahora esas fronteras debían difuminarse, los actores al bailar debían volcar espontáneamente sus emociones, mantener vivo al personaje que encarnaban. Bailar en las producciones de la Metro suponía, por tanto, hacerlo de un modo narrativo y natural que, incluso, superaba las exigencias del nuevo ballet americano. Mientras en la danza clásica se buscaba ocultar todo rastro de esfuerzo físico y en la contemporánea se perseguía evidenciarlo, en los musicales de esta época se trataba de hacerlo parecer algo natural, sólo levemente diferente a los movimientos normales del cuerpo²⁷.

Esta nueva concepción del ballet trajo consigo una representación del amor menos encorsetada, aunque no por ello más explícita. La naturalidad perseguida en las actuaciones musicales supuso una mayor diversidad y una mayor "carnalidad". Frente a la monolítica representación del amor como un proceso con dos etapas, la

²⁷ FEUER, J.: *El musical americano*. Madrid, Verdoux, 1992, pág. 26.



5. Sombrero de copa.

de fascinación y seducción, ahora los argumentos comienzan a incluir números donde se representan los diversos estadios del sentimiento.

Quizá como ninguna otra figura de la MGM, Gene Kelly contribuyó a la revitalización de las formas del género musical durante los años de posguerra. La fuerza, seguridad y energía que desprendía su imagen cinematográfica introdujo en el baile formas nuevas y un estilo muy característico y diferente al que había representado Fred Astaire durante el período de entreguerras. Si Astaire representaba la verticalidad y el clasicismo, la sobriedad y la elegancia en un mundo sutil de movimientos precisos, Kelly personificó la horizontalidad; una explosión de energía desatada igualmente eficaz se desató con él. Tras la aparente naturalidad de sus pasos también se ocultaba un artista concienzudo y exigente, aunque a menudo los personajes que encarnaba en la pantalla distaban mucho del elegante bailarín con sombrero de copa y chaqué. "Para Kelly bailar es una actividad tonta, infantil, una payasada, una expresión de la eterna juventud"²⁸.

Movido siempre por ese inagotable brío adolescente, Kelly en sus películas hace algo más que bailar; por supuesto que hará en ellas alardes de destreza y habilidad, pero continuará interpretando a su personaje mientras canta y baila. Por esta razón en sus filmes se puede encontrar una variedad iconográfica del amor mucho mayor. Un claro ejemplo es *Un americano en París* (1951) de Vincent Minnelli. La historia de Jerry Mulligan, un pintor americano que trata de hacerse un hueco en el bohemio mundo de los artistas parisinos, y de Lise Bouvier, una joven francesita atada por su compromiso con un hombre mayor, es interesante por la manera en que se expresan las emociones y los distintos estados del amor. El momento de euforia

²⁸ ALTMAN, R.: *op. cit.*, pág. 57.

del amante cuando se ve correspondido se ve muy claramente en el número musical que comparten Gene Kelly y Oskar Levant (Adam Stock, en el filme) en el que ambos interpretan la canción *Tra-la-la-la (This time is really love)* de George e Ira Gershwin. En el relato este número sigue a la escena en que Jerry, tras numerosos intentos, consigue una cita con la titubeante Lise. Mientras Adams Stock trata de ajustar una nueva composición en su piano, Jerry irrumpe en el apartamento henchido de felicidad²⁹. La letra incide, como lo hacía *Cheek to Cheek*, en el estado que envuelve al enamorado cuando adivina próximo el momento del encuentro con la amada [6]. Nuevamente el cielo aparece en las estrofas como ese lugar ideal a donde es transportado el amante inflamado por las flechas del amor. Jerry compara a Lise con un soplo de primavera, con ese aire nuevo que acelera los latidos del corazón. Arrebatado por la magia del amor, movido por un frenesí irrefrenable, Jerry proclama a los cuatro vientos: “¡Esta vez es realmente amor!”, mientras no puede evitar tararear, cantar y zapatear. Lo interesante es que Kelly no sólo habla de ello, sino que todo su cuerpo, sus gestos, sus manos, sus pies comenzarán a celebrar los efectos del amor describiendo movimientos por toda la habitación [7]. En un arrebatado incontrolado, casi báquico, Kelly baila claqué sobre el piano y juega, con la punta y el talón de sus zapatos, con el quicio de la puerta para terminar ofreciendo, no sin dejar de hacer el payaso, toda una muestra de su virtuosismo como bailarín.

El encuentro entre los dos enamorados se produce de noche, a las orillas del Sena. Allí se representa, nuevamente a través del baile, otro de los momentos del amor, ese momento de indecisión en el que los amantes, a pesar de sentirse atraídos el uno por el otro, están atados por sus circunstancias. Jerry sabe que su carrera depende de Milo Roberts, una rica mujer madura, marchante, que le puede abrir las puertas del mercado del arte. En la película se insinúa que Milo tiene por Jerry un interés más que profesional, pero éste sólo se deja querer. Será Lise la que encarne el “sí, pero no” durante este número musical. Es Lise la que se ha comprometido con un hombre mayor, Henri Baurel. Más que un novio, Baurel ha sido siempre para la joven Lise su protector, un hombre con el que siente en deuda por haber cuidado de ella tras haber perdido a sus padres durante la guerra. Jerry encuentra en los ojos de Lise el auténtico amor de su vida, Lise también, pero el lastre de su compromiso es mucho mayor.

Sin lugar a dudas, de todos los números musicales de la película, éste es el más romántico y tierno. En esta escena, en la que Lise y Jerry cantan y bailan “Our love is here to stay”, se representa de forma magistral las dudas de la protagonista. Casi sin palabras, recurriendo a los pequeños gestos, a la música y al lenguaje corporal, el guión de Alan Jay Lerner y la puesta en escena de Minelli consiguen captar hasta los más pequeños matices emocionales de la situación. La pareja no se

²⁹ La violenta perturbación emocional que llamamos enamoramiento (o atracción), según Helen E. Fisher, podía iniciarse en una pequeña molécula llamada feniletilamina, o FEA. Conocida como la amina excitante, la FEA es una sustancia localizada en el cerebro que provoca sensaciones de exaltación, alegría y euforia. (FISHER, H.E.: *op. cit.*, pág. 49). No cabe duda que Jerry Mulligan, por los efectos que se manifiestan en la coreografía de esta escena, ha sufrido una importante descarga de esta “amina excitante”.



6. *Un americano en París.*

conoce bien todavía y, mientras se dirigen hacia el río, Jerry nervioso habla sin parar de sí mismo. Lise interviene de tanto en tanto; su mirada se mueve distraída, pero cuando se detiene en los ojos de él lo observa sonriendo.

La escena comienza con ellos sentados al borde del río. La posición de ambos es significativa, en un mismo plano la joven aparece arriba, sobre el muro, y Jerry abajo, sentado en el suelo. La disposición de los amantes habla de la distancia emocional que existe todavía entre ellos. Jerry es más terrenal, más instintivo, por eso yace cerca de la tierra; hace tan sólo unos instantes la ha invitado a vivir la noche intensamente [8]. La figura de ella, vaporosa y ligera, sin embargo, se delinea sobre el cielo de la noche. Es una extraña diagonal, porque no se miran, sus ojos parecen perdidos en el vacío, tratando de columbrar entre la niebla el mundo ideal donde ese amor que sienten es posible. Lise no cruza su mirada con su enamorado porque teme lidiar con sus sentimientos encontrados. Henry Baurel, invisible, flota a su alrededor como un fantasma. Lise no sabe si abrir las puertas a un mundo nuevo o renunciar a él hasta quedarse petrificada³⁰.

Inquieto por la lentitud de sus avances, Jerry trata de conquistar nuevos terri-

³⁰ Para Francesco Alberoni existen en este tipo de situaciones dos tipos de renuncia, la *egoísta* que se hace para evitar un dolor, y la *altruista*, aquella en la que las personas renuncian a su amor para no hacer sufrir a alguien que aman. "La renuncia, en todo caso, es siempre la alternativa que prefiere lo viejo a lo nuevo, la institución al estado naciente. Con este gesto el sujeto realiza un acto moralmente gravísimo. En efecto, el estado naciente es un contacto con lo absoluto, y es bajo su luz que incluso los precedentes objetos de amor adquieren valor. Una vez roto el contacto con el objeto amado, también esos amores, estos deseos desaparecen o se debilitan. En el caso de la renuncia *egoísta* se genera una sensación de soledad, de vacío total. Pero en el caso de la renuncia *altruista* el efecto es aún más devastador porque (...) el sujeto se vuelve incapaz de amar incluso a aquellos por los que se ha sacrificado (...) Todo se vuelve vacío, carente de valor, espectral. Par actuar sólo puede copiar los gestos de los demás, repetir lo que ha aprendido, por pura costumbre. Ya no tiene sentimientos verdaderos. Los pone en escena como un actor. Se siente un autómatas,



7. *Un americano en París.*

torios. Tres son sus intentos. La primera barrera se rompe cuando se levanta, se sienta junto a ella y le pide que le cuente algo de su vida. Lise vuelve a escapársele como la arena entre los dedos: “Prefiero seguir escuchándote, no me gusta hablar sobre mí misma”. Inmune al desaliento, Jerry lo intenta una segunda vez. Distráidamente toma y acaricia la mano de Lise; a ella no parece importarle hasta que toma conciencia y la retira bruscamente. Jerry entonces le dice: “No sé si eres una chica misteriosa o un agua quieta y poco profunda, pero te diré una cosa, si te hubiera conocido antes sabrías lo atractiva que eres, y no me estoy burlando de ti”. Para Lise la conversación se está volviendo demasiado comprometida, necesita tomar distancia, por eso se levanta y se aleja desapareciendo fuera del plano. Decía Shakespeare que “si la música es el alimento del amor, seguid tocando”³¹. Tal vez por esta razón Jerry comienza a cantar suavemente, tratando de atraerla de nuevo con la letra de la canción, intentando disolver sus dudas y convencerla de la naturaleza verdadera de sus sentimientos. “Está muy claro”, dice la primera estrofa, “nuestro amor está aquí para quedarse. No por un año, sino para siempre y un día”. Al principio, Lise se muestra indecisa y Jerry tiene que persuadirla para que baile con él, lentamente logra que se relaje y comience a manifestar sus sentimientos de manera más abierta. Como es habitual en estas escenas románticas, al terminar la palabra, da comienzo el baile. Gene Kelly no utiliza el claqué para seducir, su cuerpo describe pasos que invita a que repita su pareja.

A través de la coreografía también se expresan los temores y las dudas de

una marioneta. Es la *petrificación*. El único sentimiento verdadero, profundo, es la nostalgia de una realidad perdida”. ALBERONI, F.: *Te amo*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, págs. 160-161.

³¹ SHAKESPEARE, W.: *La noche de la Epifanía*, Acto I, Escena I.



8. *Un americano en París.*

Lise. Durante todo el baile se produce un bello tira y afloja en el que ella va y viene; a veces acepta los movimientos de su amante y es entonces que, desaparecidas las dudas, se aprecia la sintonía física entre los dos jóvenes enamorados. Una y otra vez, se acoplan, se entienden, para luego separarse nuevamente [9]. Tierna y líricamente, ambos expresan sus emociones hilvanando el dramático y arremolinado clímax de su coreografía. Ambos evolucionan, girando uno alrededor del otro, en un crescendo de música y movimiento que concluye con un abrazo y un beso, apenas esbozado. A continuación, los amantes se alejan de la cámara y, cogidos de la mano, se pierden en medio de la niebla mientras la melodía languidece y se hace el silencio. Es entonces cuando Lise, de repente y sin dar explicaciones, echa a correr recordando que ha quedado en asistir al teatro para ver a su novio en una nueva actuación. Pero antes de irse Jerry le arranca la promesa de una nueva cita.

EL AMOR Y SEXO EN EL MUSICAL CONTEMPORÁNEO.

En los años cincuenta el panorama de la música popular se vio sacudido por la aparición del "rock and roll". Los orígenes del término están rodeados de un halo misterioso. Según la leyenda, Alan Freed, locutor y pinchadiscos dio a sus discos de "rhythm and blues" el nombre de rock and roll sólo para que no tuvieran connotaciones raciales. Irónicamente, una frase que buscaba respetabilidad equivalía a "sexo" en la comunidad afroamericana. Efectivamente, el rock era energía instintiva impulsada por la testosterona; era sexual, atlético, estimulante, pero básicamente era swing con un atrevimiento y frenesí sexual nunca antes visto. Los bailarines se movían de un modo que, mucha gente, tachó de provocador. Elvis Presley, cuya primera actua-



9. *Un americano en París.*

ción para el show televisivo de Ed Sullivan fue rodada en un discreto plano medio, siempre decía que, la sugestiva rotación de caderas que le hizo famoso tan sólo era una respuesta a cómo le hacía sentir la música.

Esta nueva forma musical impuso sus conceptos, impregnando toda la cultura juvenil y afectando, como no podía ser de otro modo, también a los musicales, cuyos modos y estilos de baile van a quedar totalmente anticuados y obsoletos. Durante el cine contemporáneo muchas películas del género van a estar influidas por la cultura juvenil y sus preocupaciones. El estreno de filmes como *West Side Story* (1961), *Jesucristo Superstar* (1973), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) *Tommy* (1975), *Hair* (1979), *Flashdance* (1983), *Footloose* (1984), *Dirty Dancing* (1987) o *Moulin Rouge* (2001) por ejemplo, constata una tendencia cinematográfica dentro del género que cuenta con referencias musicales distintas a las de décadas anteriores. Es cierto que se continuarán haciendo musicales al estilo clásico como *My Fair Lady* (1964), *El doctor Dolittle* (1967), *Oliver* (1968), *Hello Dolly* (1969) o *El valle del arco iris* (1968), pero la industria, que sabía muy bien que sus espectadores eran principalmente jóvenes y adolescentes, trató de adaptarse así a los cambiantes gustos de su público mayoritario, ofreciéndoles espectáculos que sintonizaba con esta nueva sensibilidad musical. Una sensibilidad que persiguió la expresión natural de las emociones y que estaba influida, de forma mucho más acusada, por los ritmos y melodías afroamericanas.

Las coreografías, inspiradas en movimientos con una evidente carga erótica, no dejan ya margen para las metáforas o las ambigüedades. El sexo se convertía así en el tema central de las letras y la música de muchas composiciones; "las canciones de amor reflejaron repentinamente la revolución social, el sexo desinhibido,



10. Grease.
11. Grease.

el amor como camino de perfección, y el rechazo de los tabúes de la clase media. El amor era otra vez una religión, una que podía salvar al mundo, como proclamaban los Beatles y otros grupos³².

Inspirado en un musical de Broadway de 1972 creado por Jim Jacobs y Warren Casey, la película *Grease* (Randal Kleiser, 1978) se convirtió en uno de los grandes éxitos de taquilla de aquella temporada. Concebido como un homenaje, lleno de nostalgia, a la época dorada del rock and roll, la trama giraba en torno a los personajes de Sandy y Danny que, tras un breve romance de verano, vuelven a encontrarse por sorpresa al comenzar el curso en el instituto. La reputación de chico duro que Danny tiene en el centro le obligará a ocultar sus sentimientos, pero Sandy y sus amigas idearán un plan para atraerlo. La ingenuidad y dulzura de la chica no casa muy bien con el ambiente varonil del joven protagonista por eso, para no perderlo, Sandy decide transformarse en una joven rockera, activa, resuelta y agresiva. Esa metamorfosis queda completada en el número musical que ambos interpretan, casi al final del filme, y en el que cantan y bailan la canción *You're The One That I Want*.

Nada queda ya de la elegancia y el glamour de Fred Astaire, ni de la sutileza con la que el cine clásico y la danza representaban los sentimientos o, incluso, la atrac-

³² ACKERMAN, D.: *op. cit.*, pág. 326.

ción física. En esta escena que se desarrolla en los festejos de graduación, la mojitata Sandy aparece ante el sorprendido Danny Zuko como una gata desafiante vestida de cuero. Frente a la niña buena, de calcetines blancos y lazos de colores en el pelo, la nueva Sandy se ha soltado la melena, enfundada en unos pantys de cuero negro y encaramada en unos zuecos de tacón rojos. Si gracias al amor brotaban alas en los pies de Gene Kelly y Fred Astaire, nada de eso percibimos ya en Travolta. La lírica sutileza ha desaparecido y la carnalidad de los movimientos es evidente. Danny se contonea, mueve las caderas con frenesí y, antes de caer de rodillas ante su insinuante compañera, no puede evitar exclamar: "Siento escalofríos que se multiplican y estoy perdiendo el control, porque la fuerza que me suministras es *electrificante*". En un plano significativo, Danny aparece junto a los zuecos rojos de Sandy y esta imagen de referencias sin duda fetichistas, nos habla de la posición de sumisión del amante que se encuentra a merced de sus más bajos instintos [10]. Al contrario de lo que sucedía en los musicales clásicos, ella ya no encarna un ideal, sino un deseo personificado. Esta posición de dominio se traduce en el baile en un intercambio de roles. No es él sino ella la que dirigirá la acción, será Sandy la que controle los pasos y movimientos de la coreografía, dando en muchas ocasiones la espalda a su compañero que la sigue como poseído por el mágico olor de las feromonas. Danny se someterá y reaccionará, casi como un autómatas, imitando los pasos propuestos por su compañera de baile. Pero ese vasallaje se verá además subrayado por la actitud sexualmente desafiante que adopta Sandy: "Más vale que te prepares" le espeta, mientras lo conduce al interior de una de las atracciones de la feria, "porque necesito un hombre que me pueda satisfacer". Es reseñable además que, hasta casi el final del número musical, no haya contacto físico entre ellos. Esa aproximación sólo se produce cuando, en un espacio bamboleante³³, se agarran el uno al otro describiendo con sus caderas movimientos con claras connotaciones sexuales [11].

EL FINAL DEL ESPECTÁCULO.

Ante el amor, dice Diane Ackerman, a veces actuamos como pequeñas criaturas temerosas; nos asusta más que la violencia, incluso mucho más que el odio. Es algo comprensible; cuando amamos hacemos entrega de nuestra más íntima vulnerabilidad, "equipamos a alguien con los cuchillos más afilados, nos desnudamos

³³ Estas referencias sexuales están, a nuestro juicio, resaltadas por las palabras SHAKE SHACK que se pueden leer en las paredes de este espacio. Unidas hacen referencia al nombre por el que es conocida esta plataforma en las ferias de atracciones, y cuya característica principal es que su suelo está continuamente balanceándose de un lado para otro. Pero por separado SHAKE es un verbo que en inglés significa "moverse adelante y atrás o arriba y abajo en movimientos cortos y rápidos, o hacer que algo o alguien haga esto" y SHACK, además de aludir a una pequeña construcción hecha con pequeños trozos de madera, metal u otros materiales, cuando va a acompañado de la preposición UP se convierte en un verbo que adquiere un curioso significado: "comenzar a compartir una casa con tu pareja sin estar previamente casado". En el contexto de esta escena no deja de ser llamativo.

al completo, y luego le invitamos a acercarse"³⁴. En realidad, el cine musical sólo estuvo interesado en los aspectos más luminosos del amor. Fiel al amor cortés medieval de cuyas fuentes bebía, el género se entretuvo en representar, con mayor o menor sutilezas según la época, los momentos de seducción y conquista. La rutina y el desamor eran alimentos propios del melodrama.

Con el musical se apostaba por construir un mundo de fantasía, alejado de las preocupaciones de la vida real. Oscar Wilde lo tenía muy claro cuando decía que necesitamos de estas bellas mentiras para seguir sobreviviendo. En el fondo, el cine el musical no es más que eso, una bella mentira, una invitación para dejarnos llevar en alas de la danza y del amor hasta ese cielo que Fred Astaire y Gene Kelly sólo alcanzaban con el ritmo loco de sus pies.

³⁴ ACKERMAN, D.: *op. cit.*, pág. 18.

Lovecraft en el cine: Herbert West Reanimador convertido en Re- Animator

Rocío Alés Fernández

Investigadora vinculada a la Universidad de Málaga

RESUMEN

En 1922 el escritor norteamericano Howard Phillips Lovecraft publica el serial Herbert West Reanimador. En 1985 el director Stuart Gordon adapta para el cine esta historia centrada en las peripecias de un científico que ansía descubrir el principio químico que separa la vida de la muerte. Este artículo establece una comparación entre ambas obras, poniendo de manifiesto la imposibilidad de adaptación plena, dado que nos encontramos ante dos autores sumamente arraigados en las características específicas de cada una de sus disciplinas: por un lado lo narrativo, y por otro lado lo visual.

PALABRAS CLAVE: Cine/ Ciencia ficción/ Terror.

Lovecraft in Cinema. Herbert West Reanimator turned into Reanimator.

ABSTRACT

In 1922, the North American writer Howard Phillips Lovecraft published the Herbert West Reanimator serial. In 1985, the director Stuart Gordon adapted for the screen this story which was centred on a scientific's unexpected events, who longs for discovering the chemical principle that separates life and death. This article establishes a comparison between both works and shows the impossibility of a full adaptation. This is due to the fact that we are facing two authors who are extremely rooted to the specific characteristics of each one's disciplines: on the one hand, the narrative aspect; and, on the other hand, the visual approach.

KEY WORDS: Cinema/ Science fiction/ Thriller.

H. P. LOVECRAFT: *HERBERT WEST REANIMADOR*, "UN HORROROSO SERIAL".

De "horroroso serial"¹ califica Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) los relatos que realizó en el año 1922, considerados por él una obra carente de calidad artística. Constituye la primera publicación de ficción del autor, a raíz de unirse, en el año 1914, a la *United Amateur Press Association*, organización a nivel nacional dedicada a publicar trabajos de escritores noveles de la época. Lovecraft, natural de Providence, capital del estado de Rhode Island, afirma en un escrito realizado para

* ALÉS FERNÁNDEZ, Rocío: "Lovecraft en el cine: Herbert West Reanimador convertido en Re- Animator", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 481-505.

¹ LOVECRAFT, H. P.: "Algunas notas sobre algo que no existe", escrito para la revista *Inusual Stories*, 1933, pág. 4.

la revista *Inusual Stories* en el año 1933, que su “existencia ha sido reservada, poco agitada y nada sobresaliente; y en el menor de los casos sonaría tristemente monótona y aburrida sobre el papel”², algo de lo que difieren los escritos de numerosos biógrafos, afanados en construir una historia paralela que sirviera de justificación para las motivaciones de H. P. Lovecraft y su gusto por el “horror preternatural como género literario”³, como él mismo definía. Por tanto, dado que no se trata, en este estudio, de realizar una historia biográfica del autor que nos ocupa, sino de extraer las claves que puedan arrojar luz a su literatura, y por tanto a sus posteriores adaptaciones cinematográficas, vamos a proceder a actuar desde el lado opuesto, es decir, desmintiendo acontecimientos tópicos de su vida, intentando esclarecer el aura de frustración, enfermedad y traumas que rodean al autor.

Howard Phillips Lovecraft nace el 20 de agosto del año 1890, siendo sus padres Winfield Scott Lovecraft, representante de ventas de la Gorham Silver Company, joyeros de Providence, y Sarah Susie Phillips Lovecraft. El autor L. Sprague de Camp, afirma en su obra *Lovecraft, Una biografía*, que Susie Phillips había deseado dar a luz a una hija, en vez de a un varón:

“De ahí que favoreciese persistentemente las características de su hijo que consideraba femeninas. Le vestía con ropas estilo Lord Fauntleroy y trataba deliberadamente de feminizarle... Susie le hizo llevar bucles hasta los seis años, aunque él se quejó de ellos a la edad de tres”⁴.

Se trata de un recurso que han empleado numerosos biógrafos a la hora de realizar una visión de la vida de Lovecraft, aportando con ello rasgos de lo que podríamos considerar como una excentricidad en su edad madura, causados por esta imposición maternal. Sin embargo, esto no tuvo porqué influirle en años posteriores, dado que, psicológicamente hablando, es a la edad de tres años cuando los niños comienzan a percatarse de los elementos que diferencian a hombres y a mujeres, y es precisamente a esa edad cuando el pequeño Lovecraft se rebela ante la imposición de su madre. A pesar de esta explicación, este hecho en la vida del autor de Providence ha sido profundamente utilizado y mitificado.

En cuanto a los datos paternos, cuando Lovecraft contaba con tres años de edad, su padre sufrió una crisis nerviosa en una habitación de un hotel de Chicago, donde estaba alojado por motivos de trabajo, ingresando posteriormente en el Centro Psiquiátrico de Providence. Desde entonces, Winfield Scott fue ingresado en numerosas ocasiones en el mismo, muriendo el 19 de julio de 1898, por una parestesia general, es decir, una complicación de la sífilis que aparece a los años de contraer la enfermedad en sí misma, y que consiste en un progresivo deterioro del sistema ner-

² *Ídem.* pág. 1.

³ LOVECRAFT, H. P.: *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 1984. pág. 7.

⁴ DE CAMP L.: *Sprague: Lovecraft, una biografía*. Madrid, Valdemar, 2002.

vioso, que desemboca irremediamente en la muerte del enfermo. Precisamente por ser la causa de su muerte una complicación de la sífilis, muchos biógrafos se han afanado en describir al padre de Lovecraft como un mujeriego, que descuidaba profundamente a su familia. Sin embargo, hemos de tener en cuenta el contexto socio-cultural en el que acaecen los acontecimientos de la vida de nuestro autor, momento en el que la mujer, considerada casta y respetable, admitía la actividad extramatrimonial del marido como desahogo viril. De nuevo, este hecho en la vida de Lovecraft no se puede considerar una rareza dentro de su existencia, dado que era una práctica de lo más frecuente entre los varones de buena posición social.

Tras la muerte del padre de H. P. Lovecraft, se hacen cargo de su educación su madre, sus dos tías y su abuelo materno, Whipple Van Buren Phillips. Es frecuente hallar en los escritos acerca de la vida de este autor, que su madre estableció con él una relación oscilante entre el amor y el odio, pagando con el niño sus propias frustraciones, y encerrándolo en el pequeño entorno familiar, negándole los instrumentos necesarios, en cuanto a educación de refiere, para establecer relaciones sociales en ámbitos desconocidos. A raíz de estos sucesos, se explica el gusto del joven Lovecraft por frecuentar parajes solitarios anejos a su hogar, donde poder dar rienda suelta a su imaginación, así como el gusto por la literatura, empleado como vía de escape a los ataques maternos. Sin embargo, el hecho de que Lovecraft fuera tan retraído en sí mismo, no se debe únicamente a este enfoque sensacionalista de la conducta excéntrica de su madre, también influyó el hecho de la imposibilidad de asistir con regularidad a los cursos escolares y a la universidad, algo que afecta necesariamente al desarrollo de cualquier persona. En palabras del propio autor, este acontecimiento provocó que “uno de sus efectos fue hacerme sentir sutilmente fuera de lugar en el periodo moderno, y pensar por tanto en el tiempo como algo místico y portentoso donde todo tipo de maravillas inesperadas podrían ser descubiertos”⁵. Luego él mismo extrae una serie de conclusiones al respecto de esta carencia escolar, que no son precisamente negativas, como aseguran los biógrafos, sino que lo convierten en una persona especial, que contempla todo aquello que le rodea de modo singular.

Gracias a la inmensa biblioteca que poseía su abuelo, desde muy temprana edad tuvo acceso a todo tipo de literatura, como por ejemplo *Las mil y una noches* o escritos referentes al pasado clásico. Posteriormente descubre los secretos científicos, comentando que “la ciencia había eliminado mi creencia en lo sobrenatural, y la verdad por el momento me cautivaba más que los sueños”⁶. En los años que debió asistir a la universidad, Lovecraft se especializó en lecturas del siglo XVIII, algo que le influye notablemente en sus escritos venideros. En 1914 se une a la United Amateur Press Association, la cual, como hemos comentado con anterioridad, le permite realizar sus primeras publicaciones. En el año 1921 fallece su madre, lo que le obliga a emprender pequeños encargos, consistentes en la revisión de las obras de otros escritores, algo

⁵ LOVECRAFT, H. P.: “Algunas notas sobre...”, *op. cit.* pág. 2.

⁶ *Ídem.* pág. 3.

que le aproxima a una serie de autores, los cuales formarían posteriormente el famoso "Círculo Lovecraft": Robert E. Howard, Clark Ashton Smith, Robert Bloch...

H. P. Lovecraft alberga múltiples influencias de autores que admira, dejándose ver en periodos concretos de su producción, presentados en este estudio de manera somera. En los años 20, sus historias macabras, como se ha denominado a este periodo, beben directamente de Edgar Allan Poe. Posteriormente, en la década siguiente, Edgard Plunkett le influye notablemente en cuando a la utilización de los sueños como materia prima para sus relatos. Finalmente, las lecturas de Arthur Machen siembran en él la semilla de lo que posteriormente se conocerá como los *Mitos de Cthulu*. El propio autor afirma, en un claro sentimiento de inferioridad, que:

"No me hago ilusiones con respecto al precario estatus de mis cuentos, y no espero llegar a ser un competidor serio de mis autores fantásticos favoritos: Poe, Arthur Machen, Dunsany, Algernon Blackwood, Walter de la Mare, y Montague Rhodes James"⁷.

De hecho no consiguió que ninguna de sus obras se publicara en formato de libro, alcanzando solo a mostrarlas al público a través de revistas populares, ya que Lovecraft insistía en rechazar:

"Las convenciones mecánicas de la literatura popular o llenar mis cuentos con personajes y situaciones comunes, pero insisto en la reproducción de impresiones y sentimientos verdaderos de la mejor manera que pueda lograrlo. El resultado puede ser pobre, pero prefiero seguir aspirando a una expresión literaria seria antes que aceptar los estándares artificiales del romance barato"⁸.

Sin embargo, y para cerrar esta parte introductoria, reseñar la opinión de Rafael Llopis, el cual afirma en una pequeña introducción realizada a un relato del autor que nos ocupa, incluido en el tercer volumen de su *Antología de cuentos de terror*, que Lovecraft "supo, no obstante, crear una obra de gran originalidad que acaso sea el canto del cisne del cuento de miedo"⁹.

Una vez introducidos someramente en la vida de H.P. Lovecraft, podemos extraer las claves de su extensa concepción de horror, algo que queda reflejado en su obra *El horror en la Literatura*, además de en muchos otros escritos. Para comenzar, es necesario reproducir la conocida frase del autor referida a su idea de terror: "La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido"¹⁰. Por tanto, entran en juego dos conceptos que van a ser fundamentales a la hora de aprehender las intenciones que

⁷ *Ídem.*, pág. 5.

⁸ LOVECRAFT, H. P.: "Algunas notas sobre...", *op. cit.* pág. 5.

⁹ LLOPIS, R.: *Antología de cuentos de terror*, vol. 3, Madrid, Alianza, 2004, pág. 242.

¹⁰ LOVECRAFT, H. P.: *El horror en...*, *op. cit.* pág. 7.

se desprenden de la literatura de Lovecraft: lo atávico y lo siniestro, según la acepción freudiana. Para nuestro autor, el miedo data de los anales de la historia del hombre, se trata de un sentimiento que siempre ha estado presente en nuestro desarrollo, y que nos ha permitido sobrevivir ante las numerosas circunstancias adversas con las que teníamos que lidiar en el pasado. Dicha circunstancia está tan arraigada, según Lovecraft, que ante “un susurro en el rincón de la chimenea o en el bosque solitario”¹¹, es imposible tratar de racionalizar el terror que nos produce. Por otro lado, vislumbramos el concepto de lo siniestro, en su concepción de horror como una “curiosa interrupción de las prosaicas leyes de la Naturaleza, o alguna intrusión monstruosa en nuestro mundo familiar por parte de cosas desconocidas de los ilimitados abismos exteriores”¹², estableciendo un paralelismo claro con la acepción del concepto de siniestro para Freud: “aquella sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”¹³. Ambos comparten la opinión de que lo terrorífico emerge cuando en nuestro entorno más próximo y cotidiano surgen agentes extraños. Sin embargo, Lovecraft es consciente de que las exigencias de realidad cada día son mayores, y por tanto que el ámbito de lo desconocido poco a poco va menguando. Así es necesario construir un relato que sea creíble en todos sus aspectos, “excepto a la hora de abordar el hecho sobrenatural”. Se trata de una premisa básica sobre la que se asientan tanto la literatura como el cine fantástico, es decir la necesidad de recrear un contexto con el que el lector-espectador pueda sentirse identificado, para a partir de ello, introducir el elemento fantástico o sobrenatural, que impacte sobre aquel dada la familiaridad con que se le ha presentado la situación introductoria.

Aunque de mente racionalista, Lovecraft afirmaba que se refugiaba en sus historias, porque era el único modo de desafiar las leyes de la naturaleza, leyes que le impedían indagar en múltiples aspectos de la vida, dadas las limitaciones espaciales y temporales. Así, afirmará que:

“El horror, lo desconocido y lo extraño, están estrechamente conectados y tan íntimamente unidos que es difícil crear una imagen convincente de las leyes naturales, de la alienación cósmica y de lo legado del exterior sin basarla en el sentimiento de miedo y terror”¹⁴.

Es decir, todo aquello que rompa con las leyes que rigen nuestro entorno, produce inevitablemente pavor y desaliento. Luego vemos que el acto de producir horror, para Lovecraft, es en realidad un efecto colateral, desencadenado directamente por la voluntad de ruptura de las normas por las que se guía nuestra existen-

¹¹ *Ídem.*, pág. 8.

¹² *Ídem.*, pág. 7.

¹³ Citado en TRIÁS, E.: *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, De Bolsillo, 1981, págs. 44-45. Triás, en la introducción a su obra, toma como punto de partida la concepción de lo siniestro según Freud, desarrollándola ampliamente y utilizándola como apoyo a sus teorías a lo largo del ensayo.

¹⁴ LOVECRAFT, H. P.: “Notas sobre los escritos de literatura fantástica”; *Amateur Correspondent*, junio de 1937, (publicado póstumamente), pág. 1.

cia. Para finalizar en este aspecto, debemos comentar la función útil que le aportaba el autor a este tipo de relatos fantásticos, haciendo la siguiente observación: “el impulso que de cuando en cuando mueve a escritores de tendencias totalmente opuestas a practicarla en relatos aislados, como para liberar la mente de alguna figura fantasmal que de otro modo les atormentaría”¹⁵. Es por tanto la concepción del género como catalizador de fobias y obsesiones personales.

Tras este repaso general, vamos a proceder a centrarnos en concreto en el serial, realizado por Lovecraft en 1922, y titulado *Herbert West Reanimador*, el cual emplearemos para realizar, en posteriores líneas, un estudio comparativo de su adaptación al cine. Dicha obra esta compuesta por seis cuentos, los cuales comparten una estructura muy similar. La historia está relatada en primera persona, algo muy característico del autor en concreto, y de la literatura de horror en general, con lo que se pretende conseguir que el lector se implique en los hechos que le están contando, sintiéndose protagonista de la historia. Lovecraft no revela la identidad de este narrador en ningún momento, narrador que actúa de adalid objetivo de los hechos, a la vez que le aporta cierto toque personal, interpretando los acontecimientos acaecidos a través de su propia óptica religiosa. Este personaje nos cuenta cómo en sus años universitarios conoce al doctor Herbert West quien tiene una curiosa teoría acerca de la reanimación vital, la cual describe el narrador en los siguientes términos:

“Sus opiniones giraban en torno a la naturaleza esencialmente mecanicista de la vida, y se referían al modo de poner en funcionamiento la maquinaria orgánica del ser humano mediante una acción química calculada, después de fallar los procesos naturales”¹⁶.

Es decir, el doctor West concebía al ser humano cual máquina a la que, tras apagarse, podía devolverse las funciones vitales de su organismo. El punto de inflexión de la problemática emerge cuando West es consciente de que no progresará en sus teorías si no las aplica a seres humanos, ya que éstas habían sido probadas únicamente con animales de pequeño tamaño. A partir de ahí, el doctor necesita un colaborador-cómplice que le ayude a conseguir ejemplares humanos, momento en que el narrador se implica en la frenética búsqueda liderada por Herbert West. Sin embargo, no todos los cadáveres eran óptimos para tal cometido:

“Nuestros ejemplares requerían condiciones determinadas. Lo que queríamos eran cadáveres enterrados poco después de morir y sin preservación artificial alguna; preferiblemente, exentos de malformaciones morbosas y, desde luego, con todos los órganos. Nuestras mayores esperanzas estaban en las víctimas de accidentes”¹⁷.

¹⁵ LOVECRAFT, H. P.: *El horror en...*, op. cit. pág. 10.

¹⁶ LOVECRAFT, H. P.: *Herbert West Reanimador*, documento digital, www. ciudadseva.com, pág.1.

¹⁷ *Idem.*, pág. 2.

Todo ello entronca con uno de los temas más recurrentes dentro de la literatura de horror: los ladrones de cadáveres. En la obra precursora y célebre de Mary W. Shelley, *Frankenstein*, que inicia el mito del científico obsesionado por los límites de la vida y la muerte, observamos la necesidad que tiene el joven Victor Frankenstein de robar cadáveres humanos para la evolución de sus investigaciones, aunque dicha acción lo torturará hasta lo indecible: "Nadie puede concebir mis horribles desvelos cuando escarbo en el barro de las tumbas"¹⁸.

Los relatos contenidos en *Herbert West Reanimador* se estructuran de un modo similar. En primer lugar, el narrador pone al lector en situación, es decir, realiza un pequeño resumen de las historias anteriores, de modo que estas puedan leerse de manera independiente, consistentes en la relación con West, las teorías de éste y la problemática suscitada a su alrededor. En segundo lugar, el autor pasa a plantearnos la situación particular en la que se encuentran los personajes en el cuento en concreto. Por último, se relata el experimento que se aborda en cada historia, y las consecuencias trágicas que frecuentemente desencadena. Sin embargo el autor cierra completamente la historia, erradicando la sensación de que prosigue en los siguientes cuentos. Por tanto, con dicho principio y final, los cuentos actúan como obras independientes entre sí.

A continuación, vamos a reseñar las particularidades argumentales de cada cuento, con la intención de, posteriormente, poder extraer aquellos pasajes que se corresponden con el guión realizado para el film *Re-Animator*.

Cuento nº 1, *De la oscuridad*. Al tratarse del primer relato, alberga más descripciones que el resto, dado que hace las veces de introducción a los hechos, los mismos que posteriormente describirá someramente a modo de resumen. La narración se inicia informando al lector de que los hechos acaecieron por primera vez hace diecisiete años, luego se supone que estos están algo viciados por el paso del tiempo y la óptica subjetiva del que nos los cuenta. Ambos personajes cursaban el tercer curso de la carrera de Medicina, en la Universidad de Miskatonic, en Arkham.

Antes de proseguir con este primer cuento, es necesario detenernos para realizar un inciso que sitúe la universidad citada y su emplazamiento, dado que aparecerán de nuevo en la película de Stuard Gordon. Arkham constituye una de las más famosas ciudades que inventó Lovecraft, la cual plasmó en sus escritos. Ésta contaba con la Sociedad Histórica de Arkham, un manicomio, además de un periódico, *The Arkham Gazette*. Existen numerosas hipótesis acerca del emplazamiento que pudo tener esta ciudad, como por ejemplo aquella que sostiene que pudo estar situada en Massachussets central, y que su nombre era una derivación de la pequeña población de Oakham. Otra defiende que Arkham estuvo localizada más al norte, recreando la ciudad de Salem, y que su nombre provenía de Arkwrigth, antigua ciu-

¹⁸ SHELLEY, M. W.: *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona, Edicomunicaciones, 1996, Traducción de Isabel Allés Yáñez.

dad de Rhode Island. Arkham también cuenta con universidad propia, la Miskatonic, en la que supuestamente realizaron sus experimentos el doctor West y su compañero de andanzas. Inspirada claramente en las grandes universidades de la *Ivy League*, como Yale o Harvard, contaba en su biblioteca con un ejemplar de temido *Necronomicon*, además de todo tipo de rarezas provenientes de la quema de brujas.

Tras comentar las teorías y requisitos de los experimentos de West, se nos hace saber que fue rechazado en la universidad por lo arriesgado de sus propuestas, mostrando los facultativos un gran escepticismo. A partir de ahí, West y el narrador se alían para conseguir avanzar en la empresa. Tras proveerse de un laboratorio en una granja apartada y material suficiente, desentierran el primer cadáver, comentando el narrador que “el trabajo de exhumación podía haber sido horriblemente poético, si en vez de científicos hubiéramos sido artistas”¹⁹. El narrador nos cuenta cómo durante el experimento le asaltan múltiples dudas de índole espiritual, “aún conservaba una curiosa noción tradicional del alma humana, y sentía cierto temor ante los secretos que podía revelar alguien que regresaba del reino de los muertos”²⁰, diferenciándose claramente con la mente fría y materialista que poseía su compañero profesional. En primera instancia, se nos da a entender que el experimento había resultado fallido. Sin embargo, el narrador cuenta aterrado como a media noche les despiertan unos alaridos que provienen directamente del laboratorio, ante lo cual huyen, incendiando la granja, y con ella las pruebas. El cuento se cierra comentando que ahora, tras diecisiete años, el doctor West había desaparecido.

Cuento nº 2, *El demonio de la peste*. En esta segunda historia, nuestros protagonistas han tenido, recién licenciados, que incorporarse de inmediato a la vida laboral, dado el azote de peste que asola Arkham. De nuevo, el autor nos introduce en la historia, comentado cómo se conocieron los personajes, las teorías de West y sus necesidades al respecto, y el rechazo que con ellas suscitaba. Vuelven a nombrar al profesor Allan Halsey, del cual comentan en la historia anterior que era un médico benefactor de la ciudad, esta vez para apuntar su muerte afectado por la propia peste, la misma enfermedad ante la que se rebeló con todas sus fuerzas. Realizan un nuevo experimento, una de las noches que terminan de trabajar atendiendo a los enfermos de peste. Introducen el suero en el cuerpo exánime de un hombre anónimo, y este únicamente abre los ojos, dando el experimento, de nuevo, por fallido. Sin embargo, el propio cadáver, devuelto a la vida, se rebela contra ellos, comenzando a atacar a una serie de habitantes de Arkham. Todos, sugestionados por el brote de peste, creen que tras estos sucesos se esconde la mano del diablo. Finalmente consiguen abatir a la criatura, que resulta ser el propio doctor Allan Halsey. Sin embargo, la moralidad de West comienza a flaquear, afirmando únicamente ante tal desgracia: “¡Maldita sea, no estaba bastante fresco!”²¹.

¹⁹ LOVECRAFT, H. P.: *Herbert West Reanimador*, op. cit., pág. 3.

²⁰ *Ídem.*, pág. 3.

²¹ LOVECRAFT, H. P.: *Herbert West Reanimador*, op. cit. pág. 8.

Cuento nº 3, *Seis disparos a la luz de la luna*. La historia comienza, como las anteriores, con un resumen que la hace totalmente independiente de sus predecesoras. El primer dato que enlaza con un hipotético hilo conductor es la huida de los doctores de la Universidad de Arkham propiamente dicha, para instalarse en un pueblo industrial próximo, Bolton, donde ocuparían un par de puestos vacantes en el centro de salud, pudiendo continuar allí con sus experimentos. Por otro lado, también se realiza un breve comentario acerca de las pruebas fallidas, resaltando la psicosis que había desarrollado West ante ello, dado que constantemente se sentía perseguido. Tras asistir a una pelea clandestina de boxeo, obtienen el cadáver de un hombre de raza negra, describiéndolo del siguiente modo:

“Era un ser repugnante, con pinta de gorila, unos brazos anormalmente largos que me parecían de manera inevitable patas anteriores, y una cara que irremediabilmente hacía pensar en los secretos insondables del Congo, en las llamadas de tam-tam bajo una luna misteriosa. El cuerpo debió tener peor aspecto en vida, pero el mundo contiene muchas fealdades”²².

Casi todos los textos dedicados a la vida de Lovecraft hacen referencia a su profundo racismo, algo que queda patente en esta pequeña reseña. Por tercera vez, obtienen resultados erróneos del experimento, enterrando el cadáver en una fosa común. Sin embargo, éste finalmente vuelve a la vida, cometiendo a su paso un gran número de atrocidades, entre las que se cuentan la muerte de un niño.

Cuento nº 4, *El grito del muerto*. “El grito de un muerto fue lo que me hizo concebir aquel intenso horror hacia el doctor Herbert West, horror que enturbió los últimos años de nuestra vida común”²³. Así da comienzo el narrador el cuarto relato, evidenciándose las primeras brechas en la relación, tanto de amistad como profesional, entre ambos. A continuación se nos expone un extenso resumen de todo lo acaecido en las historias anteriores, que va desde la época universitaria, pasando por la naturaleza de las teorías de West, hasta los intentos fallidos y sus consecuencias. En este cuarto relato, West escoge un hombre con el que mantiene una pequeña conversación en la calle; no era de la ciudad e iba de paso, además no poseía familia, lo que lo convertía en el ejemplar perfecto para someterlo al experimento. Supuestamente, este señor sufre un ataque al corazón, y West a través de una solución para conservar cadáveres en la que había trabajado, lo mantiene fresco en espera de inyectar el suero reanimador. Finalmente comprueban eufóricos que se trata del primer sujeto del que obtienen vestigios de razón, revelando, al recordar aquello que vio antes de morir, que fue West quien le robó la vida.

²² *Ídem.*, pág. 10.

²³ *Ídem.*, pág. 11.

Cuento nº 5, *El horror de las sombras*. En esta quinta historia, el escenario se vuelve a trasladar, esta vez a un regimiento canadiense en Flandes, destacamento que cumplía funciones de carácter preventivo. West consigue el traslado de ambos, instalando para ello un laboratorio, que inicialmente iba a funcionar como apoyo médico a los soldados. Sin embargo las intenciones de West van mucho más lejos, dado que todo su interés residía en la abundancia de cadáveres que habría en el frente. El narrador apela constantemente al debate ciencia-razón que se desarrolla en su interior, observando como el doctor West abandona todo interés científico, siendo absorbido por la más profunda morbosidad, dado que ya no se dedica a reanimar cuerpos, sino fragmentos humanos, a los que injerta un tejido embrionario cuyo origen residía en unos huevos de reptil. Finalmente, West decide experimentar con el cadáver decapitado del comandante Eric Moreland, cirujano y antiguo compañero de estudios, reanimando por separado el cuerpo y la cabeza del sujeto. De nuevo, el cuerpo exánime reprodujo, una vez despertado, las últimas palabras de verbalizó en vida.

Cuento nº 6, *Las legiones de la tumba*. El último relato del serial *Herbert West Reanimador* nos cuenta en primera instancia como West desapareció hace un año, dudando el propio narrador de los hechos acaecidos en años pasados. Tras el resumen de rigor, se nos trasmite que West se instala en una casa apartada, cercana al cementerio, cuyo sótano esta contiguo a una cripta antigua. En ella pretendía proseguir con sus investigaciones, de manera más encubierta. Sin embargo, un apacible día en el que se encontraba leyendo el periódico, descubrió que algunas de las criaturas que el creó, lideradas por los restos el capitán Eric Moreland, han escapado del manicomio en el cual estaban confinadas. Una noche, tras recibir un misterioso paquete con el remitente del capitán, las criaturas sedientas de venganza comienzan a entrar al sótano, derribando el muro de la cripta. Finalmente, el séquito de muerte y putrefacción despedaza a Herbert West, dando muerte a este ser degenerado y robando su cabeza. El narrador comenta que la policía no creyó su relato, dado que no encontraron ningún tipo de prueba, dándolo finalmente por un enfermo mental, introduciendo, para cerrar el serial, este aspecto ambiguo.

Para concluir este primer apartado, en el que hemos intentado aportar datos significativos, tanto del autor como de la obra literaria, para su posterior estudio comparativo con el film, vamos a tratar una serie de características literarias del serial *Herbert West Reanimador*, de capital importancia para establecer el tipo de adaptación al que se somete.

En primer lugar, es necesario poner de manifiesto que el autor objeto de nuestro estudio, H. P. Lovecraft, en la mayoría de sus escritos somete los elementos de la narración en aras de la creación de una atmósfera. Así, afirma que “el factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje una trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación”²⁴, es decir, su premisa básica es la recreación adecuada de la situación, para

que esta pueda ser creíble, y con ello provocar la “sensación” tan anhelada, en beneficio, sin embargo, de la acción. Esta exigencia va determinar los demás elementos literarios del autor. Por otro lado, a la hora de describir el suceso sobrenatural, Lovecraft no se limita a aportar datos objetivos, sino que reflexiona profundamente sobre ellos, recreando situaciones imposibles, que difícilmente van a encontrar un parangón visual en nuestra mente. Sin duda, este aspecto va a ser la principal barrera con la que cuentan los autores a la hora de adaptar alguna obra de Lovecraft, algo que desarrollaremos con posterioridad. Otras características que podemos reseñar de la obra literaria en general de Lovecraft, y en concreto del serial *Herbert West Reanimador*, es la ausencia casi total de diálogos, desarrollándose el relato a través de la narración en primera persona de un personaje, junto con sus motivaciones y reflexiones, de nuevo un elemento extremadamente literario, empleado con la intención de que el lector se identifique con el narrador. Todo ello desemboca en la creación de un tipo de horror muy introspectivo, que aboga por sugerir más que por mostrar, rehusando los elementos explícitos y obvios, manteniendo el misterio incluso una vez acabado el relato.

En cuanto a los personajes escogidos para sus relatos, salta a la vista la ausencia de cualquier tipo de presencia femenina; sus biógrafos alegan que se debe a sus múltiples traumas, que llegaron hasta el punto de albergar una tremenda fobia al sexo. Quizás por ello, en sus múltiples historias donde se dan cabida ritos ocultistas de iniciación pagana, desecha la posibilidad de introducir sacrificios sexuales, tan típicos en estos contextos. Principalmente aboga por la elección de personajes masculinos, los cuales a menudo sitúa al borde de la locura o el suicidio, inducido tras haberse cruzado por su vida el hecho sobrenatural. Acerca de los personajes en concreto del serial *Herbert West Reanimador* hablaremos más extensamente en el apartado que dediquemos a la comparación propiamente dicha entre ambas obras, la literaria y la cinematográfica.

STUART GORDON: *RE-ANIMATOR*, RISAS Y GRITOS.

En cuanto al otro autor que nos ocupa, comenzaremos por reseñar sus datos biográficos, que nos servirán de guía para luego centrarnos principalmente en su obra *Re-Animator*. Stuart Gordon, nativo de Chicago (1947), cursó estudios arte en la Lane Technical High School y posteriormente en la Universidad de Wiconsin. Es aquí donde comienza a interesarse por el teatro, decidido a renovarlo fundando la compañía *Organic Theatre*, el teatro que se hacía en la universidad, debutando con una controvertida versión de *Ricardo III*. Solía adaptar clásicos, en su afán de poner a prueba el teatro tradicional, abogando por escenas altamente gráficas de asesinatos y mutilaciones al más puro estilo *Grand-Guignol*, involucrando al público en ellas.

Tras esto, da el paso a la televisión, iniciando un *show* que consistía en una

²⁴ LOVECRAFT, H. P.: *El horror en... op. cit.* pág. 11.

sátira del mundo de las emergencias hospitalarias. El mismo Gordon, tras ser cancelado este espectáculo, sugiere a esta productora, Norman Lear, un proyecto consistente en una serie de cinco capítulos (de media hora de duración cada uno) basados en los relatos de Lovecraft, escritor al que Gordon profesa una profunda admiración. Sin embargo, la productora les exigirá que las series tengan una duración de una hora, convirtiéndose tras remodelaciones del guión y la ayuda del productor Brian Yuzna, en *Re- Animator* (1985). En cuanto a sus obras posteriores, destacar *From Beyond* (1986), también basada en un relato de H. P. Lovecraft y *Dolls* (1987). Crea la idea del film *Cariño, he encogido a los niños* (1989), la cual no pudo llevar a cabo por problemas de salud, siendo el director ejecutivo en su secuela *Cariño, he agrandado al niño* (1992). En 1993 realiza *Robot Jox*, una adaptación libre de la historia de Edgar Allan Poe *El pozo y el péndulo*; 1998 es el año de la adaptación de *The Man in the Wonderful Ice Cream Suit*, de Ray Bradbury. Como trabajos más recientes, destaca la coproducción española-estadounidense *Dagon, la secta del mar* (2001), adaptación del relato *La sombra sobre Innsmouth* de Lovecraft, y *Los sueños en la casa de la Bruja* (2005), también basado en un relato del autor de Providence, para la serie *Masters of Horror*.

En cuanto a *Re- Animator*, realizado en 1985, se trata de un film inmerso de lleno en una corriente dentro del cine de terror de la época, que abogaba por introducir elementos humorísticos, situándolo a la par de largometrajes tan emblemáticos como *Posesión Infernal (Evil Dead)*, Sam Raimi, 1982).

En cuanto a la sinopsis, el Doctor Herbert West, tras un sufrir un incidente con su mentor el profesor Grueberg en una Facultad de Medicina de Suiza, de cuya muerte le acusan, viaja precipitadamente a la ciudad de Arkham, donde se instala. Allí conocerá a su cómplice, el doctor Daniel Caine, al cual revelará su descubrimiento malicioso: tras años de investigación en Suiza, ha descubierto, junto a su mentor, un suero capaz de devolver la vida tras el fallecimiento. Sin embargo, el doctor West necesita cadáveres humanos para avanzar en sus pesquisas, recurriendo a la ayuda de Daniel. A partir de aquí todo se descontrola, mezclándose los intereses económicos que alberga otro miembro del hospital, el doctor Carl Hill, con una invasión de criaturas purulentas que asolará la Facultad de Medicina de Miskatonic.

Del largometraje resaltar principalmente los toques humorísticos que surgen de situaciones altamente peligrosas o absurdas, por lo inconcebibles de las mismas. En palabras de unos de los guionistas del film, Denis Paoli, "Queríamos conseguir que el público gritara hasta que riera, o que la risa se convirtiera en miedo"²⁵. Así, se pasa de una escena de pánico a otra cómica, sin tregua entre ambas. Todo ello es resultado de una voluntad de transgredir las normas cinematográficas del género, pero no realizando una parodia del mismo, dado que por otro lado, hay altas dosis de fidelidad hacia el mismo. Esta dicotomía entre trasgresión y fidelidad la observaremos en más ocasiones a lo largo de este discurso.

La experiencia en el teatro que poseía Gordon fue fundamental a la hora de

²⁵ Material extra DVD *Re- Animator*, distribuido por Universal, 2007.

crear, con un presupuesto ínfimo, los efectos especiales del film, de gran impacto visual y altamente efectivos. Fue necesario este recurso dado la intención de exagerar a los personajes y las situaciones, dando como resultado un film cada vez más delirante y desenfrenado, en función del avance de la acción. Para enfatizar todo ello, fue de capital importancia el aporte musical, que exacerba aun más los acontecimientos; el compositor Richard Band, se decantó, para el tema principal, por unos motivos de la banda sonora del film *Psicosis*, añadiéndole toques personales, a fin de que este fuera reconocido por el espectador a modo de guiño cinéfilo, aunque dándole un nuevo giro más acorde con lo frenético de *Re-Animator*.

LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA: *HERBERT WEST REANIMADOR* CONVERTIDO EN *RE-ANIMATOR*.

Una vez realizado el repaso esencial por los autores de las dos obras que centran nuestro estudio, vamos a proceder a realizar el análisis comparativo propiamente dicho, el cual hemos dejado entrever a lo largo de lo expuesto anteriormente. Como testimonio el epígrafe, observamos unas leves alteraciones en cuanto al título se refiere. En primer lugar, la historia de Lovecraft es conocida en España a través de su traducción, mientras que el film no sufre traducción alguna. El título del serial nos presenta de antemano a aquel que hará las veces de protagonista de esta historia, dejando claro que se trata de una persona la que lleva a cabo estas actividades de reanimación. Sin embargo, el título del film obvia el nombre del doctor, algo que fomenta el misterio, dado que si de antemano no conocemos la historia del film, podríamos atribuir este nombre tanto a un humano como a un monstruo.

En primera instancia, hemos de puntualizar que, según José Luis Sánchez Noriega, existen muchas perspectivas en cuanto al tipo de adaptación al que se someten las historias literarias. Aplicando al film *Re-Animator* la clasificación que se establece en función del mayor o menor grado de fidelidad con respecto a la obra literaria, y creatividad del autor cinematográfico, aquel se sitúa entre dos tipologías, *la adaptación como interpretación* y *la adaptación libre*. En primer lugar, *la adaptación como interpretación* responde a aquellos filmes que habiéndose alejado en cierto modo de la obra literaria original, recrea los aspectos esenciales del mismo, algo que encontramos en *Re-Animator* que, como explicaremos más ampliamente, parte de una base literaria, *Herbert West Reanimador*, recreando su esencia y raíces, pero trasladado a otro tiempo y contexto, alejándose por ello del serial de Lovecraft. La segunda tipología, *la adaptación libre*, es considerada el tipo que más se aleja de la obra literaria, y se aplica "cuando el texto literario es un relato corto que sirve únicamente como esquema argumental a partir del cual se desarrolla el guión cinematográfico"²⁶, algo que podríamos trasladar a *Re-Animator*, que parte de una serie de cuentos, los cuales han sufrido un proceso de ampliación. Sin embargo, el film de

²⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000, pág. 65.



1. En primer plano, el doctor Herbert West, en segundo, Daniel Caine.

Stuart Gordon encaja más con la primera propuesta, dado que el serial está compuesto por seis relatos, en los cuales los guionistas del largometraje encontraron suficiente material para realizar un guión, escogiendo episodios de cada uno de ellos, resultando finalmente un *collage*, en el cual los añadidos corresponden a una voluntad de innovación, no de ampliación.

Después de aclarar, de manera general, ante que tipo de adaptación nos situamos, vamos a comenzar a desarrollar las sustituciones y supresiones que evidenciamos en dos aspectos principales del film con respecto al serial: los personajes y la historia.

Comencemos con los personajes, algo que nos va ayudar a la hora de tratar la historia global. Como hemos comentado en apartados anteriores, Lovecraft utiliza un narrador, del cual no tenemos muchos datos, para contarnos, a través de sus propias vivencias, lo acaecido diecisiete años antes en Arkham. El punto de vista subjetivo que le otorga Lovecraft, convierte la historia en una reflexión acerca de los hechos provocados por el doctor Herbert West, en los cuales se ve involucrado. Constantemente realiza altos en el relato, introduciendo pensamientos sobre el debate interior que sufre una persona religiosa ante las acciones de West, preguntándose si es correcto arrancar del descanso eterno a una persona, y qué consecuencias tendría esto; también admite su creencia en el alma humana, despreciando el materialismo de West, el cual no es guiado por ningún precepto de tipo religioso, sino únicamente por el interés científico. En este caso no asistimos a un experimento de un doctor que intenta emular al Creador, como en la obra de Mary Shelley *Frankenstein*, sino de un científico que intenta demostrar que la base del cuerpo humano es pura

química, y sólo hay que reactivar estos procesos para devolver algo que previamente ya había sido concedido a su poseedor, la vida. El film de Gordon sitúa la acción en el presente (años 80), otorgándosele un nombre y un rostro al misterioso narrador, Daniel Caine, tratándose, al igual que en el serial, de un estudiante de medicina en prácticas, residente en el Hospital de Arkham. Como observamos, se mantienen los nombres fantásticos tanto de la ciudad como de la universidad, haciendo referencia directa al imaginario de Lovecraft. Por tanto cambian las tornas, dado que el espectador asiste, como si del presente se tratara, a las acciones acaecidas en la ciudad de Arkham, gracias a la cualidad intrínseca que posee el cine de mostrar los hechos en presente inmediato. Por tanto, si Lovecraft pretendía hacernos sentir identificados por desarrollar el relato en primera persona, el film consigue lo mismo de diferente manera, dado que el espectador se involucra en los hechos por la cercanía temporal y espacial que le une a ellos.

Prosiguiendo con el tema de los personajes, Daniel Caine tiene su parangón, a nivel de conciencia, con el narrador de los cuentos de Lovecraft, dado que si éste reflexionaba constantemente sobre los hechos a través de una moral religiosa, Caine se atormenta igualmente basándose en la ética médica que todo profesional ha de tener, observando cómo los experimentos de su colega West rebasan todos los preceptos del juramento hipocrático. Caine tiene mucho que perder, su beca de estudios conseguida gracias a su exitosa carrera, su apartamento, dado que West se instala con él, y sus seres queridos más cercanos, mientras que West simplemente va de paso, no hay nada que lo vincule a Arkham, evidenciándose que utiliza a Caine como un simple peón en su proyecto experimental. Esto lo conecta con el Herbert West literario, del cual el narrador realiza numerosas descripciones en el sexto y último relato:

“Tranquilo, frío, delgado, con el pelo amarillo, ojos azules y con gafas, y un aspecto general de joven que los años y los terrores no llegaron a cambiar. Parecía sereno incluso cuando pensaba en aquella sepultura arañada y miraba por encima del hombro, cuando pensaba en aquel ser carnívoro que moría y manoteaba los barrotos de Sefton”²⁷.

Esta evocación literaria podemos compararla con lo visual que nos ofrece el film. Como observamos en el West literario, hay un desfase entre su aspecto físico y las acciones que realiza: gracias a la descripción, lo imaginamos de aspecto angelical, tranquilo y reposado, algo que no evidencia las aberraciones que comete en sus múltiples laboratorios. Sin embargo, en la película el físico y las acciones de Herbert West mantienen una estrecha unión. En primera instancia, se nos muestra a un West moreno, luego más asociado a la idea del mal; posee igualmente gafas, pero su aspecto nos revela que se trata de una persona que dista mucho de ser tranquilo y sosegado, presentándonos un personaje desquiciado y obsesionado, lo que

²⁷ LOVECRAFT, H. P.: *Herbert West Reanimador...* op. cit. pág. 11.



2. La grotesca imagen del doctor Herbert West.

lo convierte en un individuo al que se le pueden atribuir todo tipo de acciones delirantes y exacerbadas. Sin embargo, desde el punto de vista cinematográfico, haber optado por caracterizar a West como en la obra original hubiera constituido un golpe de efecto, impresionando aún más al espectador en el momento de contemplar hasta donde es capaz de llegar en su ansia investigadora [2]. Sin embargo, y como en muchos otros elementos del film, se opta, dadas las dificultades de adaptación de Lovecraft, por plasmar lo contrario, manteniendo muchos elementos esenciales del escritor, pero renovándolos en cierto modo.

Respecto al resto de los personajes, en el film se mantiene a otro mencionado en la obra literaria, el doctor Allan Halsey. En el serial, el narrador se refiere a él como un médico de reconocido prestigio de Arkham, cuyos ciudadanos lo tienen en alta estima, dado que lo consideran un benefactor de la ciudad. Lovecraft le reserva un final altamente truculento, ya que Herbert West, tras morir Halsey en un brote de peste que asola Arkham, lo utiliza, cual cobaya, para sus experimentos. Sin embargo, todo se descontrola, volviéndose el propio experimento contra el científico y sembrando el pánico en la ciudad. En el film, Halsey hace las veces de director del Hospital de Miskatonic, además de eminente cirujano; tras conocer las aspiraciones de West y el apoyo y credibilidad que Daniel Caine ha cedido a este, retira a West del hospital y prohíbe a Caine su entrada en la morgue del centro. Sin embargo, el “doctor muerte” deposita en el aventajado becario todas las esperanzas de conseguir especímenes frescos, induciéndolo a adentrarse en la morgue obviando las prohibi-



3. *El doctor Allan Halsey se venga de Caine y West, tras ser convertido en criatura.*

ciones de su superior. La noche en la que entran en el depósito de cadáveres para realizar los primeros experimentos con humanos, Halsey los descubre, y tras un forcejeo, sufre la misma suerte que en la obra original, convirtiéndose en una repulsiva criatura que ni siente ni padece [3]. Por tanto, vemos como en la obra literaria el empleo del cadáver del doctor Allan Halsey es deliberado, mientras que en el film es fruto de lo precipitado y delirante de los hechos.

Por último, existen dos personajes nuevos en el film, Megan Halsey, hija del director, en la cual no encontramos ningún tipo de vinculación con la obra original y el doctor Carl Hill, con el que sí podemos establecer un punto de unión. En primer lugar, la presencia de Megan Halsey contradice en cierto modo una de las particularidades de Lovecraft, y es que este, como hemos comentado con anterioridad, rehusaba introducir en sus historias presencias femeninas, y por tanto, cualquier tipo de episodio amoroso o sexual con las mismas. Megan es la hija del doctor Allan Halsey, prometida de Daniel Caine y amor platónico y deseado del doctor Carl Hill; por tanto, vemos que su presencia cumple una función exclusivamente amorosa y erótica, algo comprensible si tenemos en cuenta que Bárbara Crampton, la actriz que la encarna, fue en su tiempo chica *Play Boy*. Su final es incierto, dado que intentando escapar de las hordas de criaturas reanimadas, sufre un altercado con una de ellas que le ocasiona la muerte. En la última escena, Daniel Caine inyectará un poco de suero de West en el brazo inerte de la chica, quedando el final completamente abierto [4].

En cuanto a Carl Hill, su personaje en cuestión no aparece en la obra litera-



4. *Megan Halsey reanimada por Daniel Caine.*

ria. Sin embargo le ocurre algo que está basado directamente en esta. Se trata de un cirujano, dedicado a estudios similares a los de West, con el que, en primera instancia, parece tener opiniones totalmente diferentes. Tras operar al malogrado Allan Halsey, descubre que West posee algo que lo puede catapultar directamente a la fama internacional, el suero reanimador, optando por intimidar a Herbert en su laboratorio y forzar a este para que le entregue todo su trabajo al completo. Sin embargo, el suero fluorescente es más importante que otra cosa para West, decapitando a Hill en un despiste de este [5]. En un momento cómico, West, llevado por su propio desequilibrio emocional, inyecta el fluido tanto al cuerpo como a la cabeza de Hill, resucitando ambas del modo más eficaz. Este episodio emula lo acaecido en el cuento número cinco cuando el doctor West emplea los restos decapitados del capitán Eric Moreland, que se rebela al tiempo contra él. Lo delirante del personaje de Carl Hill es que, en su estado, consigue llegar al Hospital de Miskatonic, recobrar fuerzas alimentándose de sangre, raptar a Megan Halsey para perpetrar con ella todas sus perversiones frustradas, y reanimar a todos los cadáveres que descansaban en la morgue, forjando así un ejército de podredumbre y maldad. Su final también es incierto, dado que tras atrapar al doctor West con un intestino asesino que brota de sus entrañas, ambos se sumen en un caos de humo, fuego y zombis descontrolados, ofreciendo al espectador un final plenamente abierto [6].

En cuanto al guión realizado para el film *Re-Animator*, hemos observado, a lo largo de la descripción de los personajes, que se trata de una especie de *collage* de todos los cuentos del serial *Herbert West Reanimador*, trasladándolo al contexto actual: por tanto, el autor literario como el cinematográfico, han optado por situar la narración- acción en su contemporaneidad. Mientras que el serial de Lovecraft transcurre a principios del siglo XX, quizás un poco antes de la publicación de los cuentos (dado que establece una fecha de referencia de uno de los acontecimientos,



5. La cabeza de Carl Hill despertando tras su reanimación.

6. El doctor Herbert West, atacado por los intestinos descontrolados de Carl Hill.



1910, y la publicación fue en el año 1922, lo que no quita que lo escribiera años antes), el film transcurre en los años ochenta, no especificando la fecha con exactitud. Los guionistas trasladan los hechos temporalmente, no espacialmente, dado que se encuentran en Arkham. Por tanto, todo se actualiza: los personajes, los escenarios,... Muchos especialistas consideran este proceso como un ultraje al original literario, sin embargo, "no todo proceso de actualización se lleva a cabo, necesariamente, en detrimento de la entidad estética del texto original. La modernización puede ser creativa y ofrecer equivalencias más ricas para los receptores actuales"²⁸. Si bien es cierto que la situación de la acción en el film *Re-Animator* en el presente responde a cuestiones de presupuesto, por otro lado la intención es hacer más cercanos estos hechos extravagantes al espectador, a fin de que no sienta un doble distanciamiento, el temporal y el que responde a la propia irrealidad de los hechos. Se trata de una premisa básica del propio Lovecraft:

"Los cuentos sobre hechos extraordinarios y condiciones inconcebibles tienen una problemática particular que debe ser superada para lograr su credibilidad, y esto sólo puede conseguirse tratando el tema con cuidado realismo en cada fase del relato, excepto a la hora de abordar el hecho sobrenatural"²⁹.

²⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *De la literatura...* op. cit. pág. 71.

Es decir, la credibilidad de los hechos se convierte en algo más factible si el espectador reconoce su propia contemporaneidad en las imágenes, para que la aparición de lo sobrenatural resulte más sobrecogedora. Nos encontramos ante una de las bases de la literatura de horror, tomando, en este sentido, como punto de partido al escritor Edgar Allan Poe. Como afirma Emilio Olacina Aya:

“Lo terrorífico, llevado a unos extremos asombrosos, no se da en ellos fuera del mundo natural; ninguno de los dos necesita fantasmas ni diablos para alcanzar unos climas, de horror en Poe, de angustia en Baudelaire...y, es que lo terrorífico que surge en el arte traduce el desamparo del hombre eterno encarnado en el hombre moderno”³⁰.

Inciendo a continuación en el uso del contexto real para transmitir la sensación, en el caso de Poe y por extensión en el de Lovecraft, de horror. Concretando este hecho, es necesario citar el concepto *lugar poético*, acuñado por Gérard Lenne, quien entiende que hay que ir más allá de la mera representación de un contexto verosímil, afirmando que “es preciso que el público pueda creer; por consiguiente es preciso que haya una reconstitución lo más exacta posible de un universo que no sea copia del mundo existente, sino zona de reencuentro entre lo imaginario y lo real”³¹. Es decir, la capacidad de crear un mundo que pueda albergar dos universos paralelos, el real y el irreal, dentro de un espacio-tiempo común.

Por otro lado, en cuanto a los añadidos y supresiones aplicados en la historia literaria, que dan como resultado *Re-Animator*, hay que destacar en primera instancia el traslado espacial de la acción. A diferencia de la obra literaria que se inicia en Arkham, en el film todo comienza en el hospital universitario de Suiza citado con anterioridad, del cual Herbert West tiene que huir por ser acusado de matar a su mentor el profesor Grueberg. Tras utilizar esta primera escena como elemento introductor (los policías van a detener a West por la muerte de su profesor, sin embargo este afirma “¡le he dado la vida!”), la acción se traslada al Hospital Universitario de Miskatonic, Arkham, conservando estos enclaves como referentes de la obra de Lovecraft. Tras un par de sucesos iniciales carentes de transcendencia, West aparece en el hospital, y es presentado a Daniel Caine, el cual se encuentra en la morgue; en la obra literaria, la presentación de ambos personajes se da por supuesta, dado que son compañeros de estudios desde mucho tiempo atrás. En esta aparición inicial de West en el Miskatonic sucede el primer altercado con Carl Hill, el cual se encuentra realizando una disección a un cráneo humano. Por tanto, son introducidos como elementos novedosos personajes (Hill) y situaciones (Suiza y la morgue). En

²⁹ LOVECRAFT, H. P.: *El horror en... op. cit.*

³⁰ OLCINA AYA, Emilio: “Sobre Baudelaire y Poe: Nota introductoria” prólogo a BAUDELAIRE, Ch.: *Edgar Allan Poe*. Barcelona, Fontamara, 1979, págs. 7-15.

³¹ LENNE, G.: *El Cine Fantástico y sus mitologías*. Barcelona, Anagrama, 1974, pág. 17.

la siguiente escena se ve como Caine dispone en el tablón de anuncios del hospital un cartel donde se ofrece para compartir apartamento con un empleado del centro; finalmente, West aparece en su casa y, tras contemplar que el emplazamiento posee sótano, accede a vivir con él, pagándole por adelantado para que no tenga dudas de su elección. De nuevo se introduce una variante, dado que en el original literario el narrador y West buscan hogar juntos, escogiendo una vivienda acondicionada con un granero que les permite llevar a cabo todas sus investigaciones; luego el narrador sabe de antemano todos los descubrimientos de West, mientras que en el film Daniel Caine no sospecha nada de la ocupación del recién incorporado doctor.

En el serial se insinúa que West inició sus pesquisas mediante la experimentación con animales de pequeño tamaño, no dando muchos detalles al respecto. Sin embargo, en el largometraje West realiza una prueba con un gato muerto (precisamente el gato de Caine), como método para introducir en sus teorías a su nuevo compañero de apartamento, al cual necesita para conseguir cadáveres frescos para sus experimentos. Unos ruidos, provenientes del sótano, despiertan a Daniel de su apacible letargo; tras dirigirse hacia allí, contempla como su gato, al cual había visto muerto horas antes, está atacando vorazmente a West; juntos consiguen reducirlo, inyectándole de nuevo más suero, para demostrarle a Caine que sus investigaciones son ciertas. Aunque se trata de un episodio realizado con un escaso presupuesto, se recurre al empleo de sombras ampliadas del pequeño gato en la pared, además de una serie de sonidos infernales que emite el animal devuelto a la vida, dando como resultado un momento de lo más tenso y efectista [7]. Es evidente que se escogen momentos del serial, que funcionen de manera espectacular en la pantalla, exagerándolos en sí mismos, algo a lo que contribuye a las propias cualidades visuales del cine.

A diferencia del original literario, donde los protagonistas acuden a los cementerios por la noche para exhumar cadáveres para sus experimentos, Daniel y Herbert se dirigen al foco más cercano de restos humanos: la morgue del hospital. Lovecraft describe estos momentos de la manera más literaria, observándose reminiscencias claras de la novela gótica del siglo XVIII y principios del XIX, recreando estas escenas nocturnas en cementerios brumosos, cuya única iluminación consiste en una tenue antorcha, y donde no se sabe si hay que temer a los vivos o a los propios muertos. Stuart Gordon se aleja claramente de esta visión gótica, situando a sus personajes en una fría y aséptica morgue. Allí pretenden llevar a cabo su primer experimento, dando como resultado final la conversión del doctor Halsey en una hedionda criatura reanimada. A diferencia de los cuentos, en concreto del primero, donde los experimentos tardan en dar sus frutos, ocasionando el descontrol de los mismos, en el film *West y Caine*, en esta primera prueba, obtienen los resultados de manera casi inmediata, pudiendo prever en cierto modo las consecuencias.

A partir de este momento, el devenir de los acontecimientos va a alejarse en cierto modo del serial *Herbert West Reanimador*, dado que entran en juego, en mayor medida, Megan Halsey y Carl Hill, ambos personajes creados para el film.



7. Gato-criatura, tras haberlo revivido dos veces.

Como hemos explicado anteriormente, todo se complica, dado que Hill necesita poseer dos cosas que se le escapan de las manos, y que precisamente pertenecen a los dos jóvenes científicos: los trabajos de Herbert West, y Megan Halsey, prometida de Daniel Caine. Tras sufrir el altercado con West, que lo deja dividido en dos trozos, se propone conseguir sendas cosas por la fuerza [8], empleando para ello un ejército de criaturas que él mismo ha reanimado [9].

Finalmente, todo queda en suspenso: Herbert West queda luchando desesperadamente con los voraces intestinos de Carl Hill; Daniel Caine, que salva el malefín, robado por Hill, con todo el trabajo de West, en un momento de enajenación mental trata de reanimar a su joven prometida y el Hospital de Miskatonic queda sumido en el más profundo caos. Este final abierto revela la futura intención de rodar la secuela de *Re-Animator*. Sin embargo, *La Novia de Re-Animator* (1989), dirigida por Brian Yuzna, obvia este final, comenzando la acción en un frente militar, al igual que Lovecraft sitúa su quinto relato. Ambos finales, el del serial y el del film, son tremendamente opuestos. Por un lado, el narrador concluye el sexto cuento realizando una profunda reflexión sobre la naturaleza humana de su compañero, dejando como único elemento más al azar el hecho de que su testimonio no fuese creído por la policía; por tanto, como reza el refrán “muerto el pecado, muerto el pecador”, teniendo el lector la certeza de que las historias de terror y destrucción narradas jamás volverán a tener cabida en nuestro entorno. Sin embargo, el carácter abierto del final de *Re-Animator* hace honor, además de hacer posible una secuela, a lo delirante y des-



8. *Megan Halsey a punto de ser poseída por el doctor Carl Hill.*

9. *Ejército repulsivo de Hill, que ataca a West.*



quiciado de todo el film, dado que estos episodios van aumentando de nivel a medida que transcurren los hechos, constituyendo el término del film, la apoteosis final.

Una vez comparadas ambas obras, en el registro propio para su análisis, el texto literario y el texto cinematográfico, es necesario puntualizar que las diferencias que plantea el serial de Lovecraft, *Herbert West Reanimador*, con respecto al film de Gordon, *Re-Animator*, son comprensibles dado que nos encontramos ante un escritor muy arraigado en lo estrictamente literario, y un director muy dado a la explotación visual que le ofrece el cine. Destaca como una de las principales diferencias entre ambos autores, el contraste entre los tonos empleados en la narración. Las dos obras, nos muestran en esencia que "la risa y el miedo son dos emociones simples, viscerales, fundamentales, que surgen del instinto y no de la reflexión"³². *El Herbert West Reanimador* de Lovecraft tiene como principal misión apelar a lo más atávico del lector, provocando en él sensaciones de horror, empleando para ello un tono solemne y de extrema seriedad. En cambio, *Re-Animator* juega con los toques humorísticos, erradicando el tono sobrio de la narración literaria. Una nos produciría miedo, otra risa, a consecuencia del tono empleado por sus autores, y en función de ello dependerá el grado de participación o distanciamiento que establezca el lector-espectador ante lo narrado (literatura) y lo mostrado (cine).

³² LENNE, G.: *El Cine Fantástico...* op. cit. pág 164.

Como constante en su obra literaria, y en concreto con el serial que nos ocupa, Lovecraft juega con la capacidad de abstracción propia de la palabra, evocándonos cosas y hechos intangibles, sólo reproducibles en nuestra imaginación. Emplea, como método de transmisión de sus ideas, la narración, rechazando el diálogo entre sus personajes, dado que frecuentemente estos viven una existencia solitaria, y no les queda, por tanto, más que hablar consigo mismos, reflexionando acerca del horror que alberga la cotidianidad y la propia naturaleza humana. Al contrario, el director Stuart Gordon, a través de otro medio de expresión, el cine, pone de manifiesto lo explícito y lo obvio, a través de la referencialidad propia de este arte, cuya herramienta principal es la imagen. Inmerso en la corriente cinematográfica del género de terror de los años 80, se sale levemente del canon establecido, siendo fiel a los preceptos del mismo pero añadiendo elementos sorpresivos y altamente efectistas, en aras de evidenciar como se puede pasar de una sensación a otra, utilizando para ello sencillos recursos aprehendidos en el mundo del teatro. Los obstáculos hallados en el camino por los cineastas que han intentado adaptar al escritor de Providence, sirven a Stuart Gordon para llevar a la gran pantalla su proyecto. Así, en lugar de intentar recrear este "horror arquetípico", caracterizado por la introspección del mismo, opta por, manteniendo elementos esenciales de referencia a Lovecraft, subvertir las características de sus escritos creando un producto opuesto, que a la vez lo hace más próximo, ya que se asume desde primera hora el choque entre la literatura de Lovecraft y el cine. Sin embargo, a pesar de todo ello, probablemente Howard Phillips Lovecraft, concluiría, si hubiera conseguido "suspender las irritantes limitaciones del tiempo"³³ y haber visionado *Re- Animator*, pronunciando estas palabras: "jamás permitiré que nada que lleve mi firma sea banalizado y vulgarizado en ese sentido infantil conocido como horror entre las audiencias del cine"³⁴.

³³ LOVECRAFT, H. P.: "Notas sobre los escritos..." *op. cit.* pág. 1.

³⁴ Carta a Richard Morse, extraído de MIGLIORE Andrew y STRYSIK John: *Luker in the Lobby: a guide to the cinema of H. P. Lovecraft*. Portland, Night Shade Books, 1995.

FICHA TÉCNICA RE- ANIMATOR.

Director: Stuart Gordon

Género: Terror/ Comedia.

Año: 1985.

Duración: 88 min.

Nacionalidad: EE.UU.

Reparto:

Doctor Herbert West: Jeffrey Combs.

Doctor Daniel Kaine: Bruce Abbott.

Doctor Carl Hill: David Gale.

Doctor Allan Halsey: Robert Sampson.

Megan Halsey: Barbara Crampton.

Guardia: Gerry Black.

Equipo Técnico:

Guión: Dennis Paoli, William J. Norris y Stuart Gordon, según el relato de Herbert West Reanimador (Herbert West Reanimator) de H. P. Lovecraft.

Productores: Brian Yuzna.

Productores ejecutivos: Michael Avery, Bruce Curtis.

Productores asociados: Bob Greenberg, Charles Donald Storey.

Música: Richard Band.

Fotografía: Robert Ebinger, Mac Ahlberg.

Montaje: Lee Percy.

Efectos especiales: Anthony Dublin, John Maulin, John Buechler.



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Varia

Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)¹

Juan Antonio Ramírez
 Universidad Autónoma de Madrid

Quiero, en primer lugar, agradeceros el honor que me habéis hecho al invitarme a participar en vuestro seminario de *egohistoria*. Creí entender que me proponíais hablar de lo que he hecho hasta ahora como historiador del arte y como persona comprometida con los asuntos culturales. Dado que conocía mis propios escritos y también las motivaciones de los mismos pensé que esta intervención no requería un esfuerzo especial. Pero en seguida me di cuenta de mi error. Tenía que reflexionar sobre múltiples cosas, hechas en momentos muy distintos de mi vida, y en un contexto sociopolítico de extraordinario dinamismo. Y no se trataba de imitar el detestable ejercicio de las antiguas oposiciones consistente en convencer al tribunal de los grandes méritos del candidato a la plaza, sino de algo muy distinto: detectar el sentido histórico de la actividad intelectual, examinarla críticamente, identificando y contextualizando los posibles logros pero también los fracasos. Esta especie de psicoanálisis del trabajo ha de contar con el reconocimiento de que la mirada al pasado está llena de trampas y de coartadas, es parcial e interesada, maquilla los acontecimientos, omite unas cosas y magnifica otras. ¿Cómo objetivarme luchando contra la tendencia a la deformación y a la autocomplacencia? Es una ardua tarea, y no creo que pueda llevarla a cabo de un modo razonable sin la colaboración que espero de vosotros en el coloquio que seguirá a esta charla.

Mis dos primeros libros llevan la fecha de 1975: *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación* (en formato de bolsillo) se publicó unos meses antes del fallecimiento de Francisco Franco; el segundo, *La historieta cómica de postguerra* (en cartón y con ilustraciones en color) salió muy poco después de la muerte del dictador. Ambos fueron publicados EDICUSA, la misma editorial que lanzaba la revista *Cuadernos par el Diálogo*, una publicación importantísima para la aglutinación de la oposición antifranquista en los años finales de la dictadura. Recuerdo las largas sesiones de trabajo, maquetando el segundo de mis libros con Rafael Martínez Alés, en la sede de la editorial, mientras escuchábamos (ilusionados) por la radio los partes médicos emitidos durante la agonía del general. No es esto una mera anécdota, pues me parece ahora que mi vida intelectual empezó mediante un ajuste de cuen-

* RAMÍREZ, Juan Antonio: "Los poderes de la imagen: para una iconología social esbozo de una autobiografía intelectual", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 509-537.

¹ Texto de la intervención en el Seminario *Vida y Cultura: Reflexiones Egohistóricas*. Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid 19 de junio de 2008.

tas con aquella España de Franco a la cual desdeñábamos profundamente. Mi rechazo era tan visceral que no supe distinguir bien entonces entre la dictadura propiamente dicha y los sectores de la ciencia y de la cultura que coexistían con el sistema político pero no formaban, en sentido estricto, parte de él.

Es necesario que me detenga en esto, pues explica, en parte, mi decisión de hacer una tesis doctoral sobre los tebeos (o cómics, como ya se decía entonces) en España entre el final de la guerra civil y principios de los años setenta. Creo que, investido de una arrogancia que hoy me parece sonrojante, yo alimentaba una doble intención: desmontar y desacreditar la ideología del nacional-catolicismo, omnipresente en aquellos cómics, y abofetear a lo que creía que era la “historia del arte oficial” de aquel momento, consagrada al estudio de las venerables obras custodiadas en los museos. Ambos propósitos estaban entremezclados. Cuando el profesor Diego Angulo, director entonces del Instituto Diego Velázquez del CSIC, intentó disuadirme de mi intención de estudiar los tebeos y me propuso, como (un buen) ejemplo, dedicar mis energías intelectuales a “un escultor bueno, castellano, del siglo XVI”, yo me reafirmé en mi propia decisión. Aquel consejo benevolente (y los de otros compañeros y amigos, en una línea parecida) emanaba, para mí, de la caverna apollinada de la dictadura. Nunca sabré si me equivoqué al elegir una ruptura tan radical con las orientaciones de mis antiguos profesores, pero sí está claro que el tema de la tesis determinó decisivamente mi futuro intelectual.

Y no me refiero ahora a los asuntos estratégicos relacionados con la promoción profesional, pues nadie preveía entonces que pudiera haber algún futuro en la universidad española (y menos aún en aquel Instituto Diego Velázquez del CSIC dominado por Diego Angulo) para alguien que se “suicidaba” eligiendo los cómics del franquismo como investigación doctoral. Pienso el algo más sutil: los tebeos me obligaron a cambiar la manera de entender *todo* el arte. Se trataba de una producción iconográfica gigantesca desde el punto de vista cuantitativo y eso solamente hacía inevitable el replanteamiento de algunas cuestiones que afectaban a otras producciones iconográficas del pasado. ¿Cómo han funcionado las imágenes en el seno de la vida social?

Los productos que yo estudiaba se habían dirigido a diversos segmentos del público y por eso mi tesis tuvo tres grandes apartados dedicados al tebeo de aventuras (para un consumo preferentemente masculino), al tebeo sentimental (femenino), y a los tebeos humorísticos (más adultos y de consumo familiar). Era evidente que tales grupos de tebeos se diferenciaban por la temática, por la apariencia y por el “estilo” de sus dibujantes, de modo que resultó muy interesante tener en cuenta la relación solidaria entre los lenguajes artísticos y distintos segmentos de consumidores. No hablo sólo de las clases sociales al estilo de Arnold Hauser (a quien había leído durante mis estudios universitarios) o de Frederick Antal, sino de otros subgrupos humanos. La importación de criterios analíticos procedentes de la sociología o de la economía la hice con naturalidad, casi inconscientemente. Bastó con cambiar el objeto de estudio para que surgiera la necesidad de alterar los métodos de trabajo. Así surgieron las cuestiones de género, que eran entonces desconocidas entre nuestros estudiosos. *El cómic*

femenino en España fue también, en consecuencia, uno de los primeros estudios “feministas” de nuestra historia del arte. Y “masculinistas” fueron las consideraciones relativas al tebeo para chicos (publicadas, en lo sustancial, en tres largos artículos aparecidos en la *Revista de Estudios Sociales*). Tuve muy en cuenta lo que la ideología del nacional-catolicismo quería inculcar a la mujer, y al varón, como entelequias bien diferenciadas (géneros contruidos, diríamos ahora), aportando de mi propia cosecha la búsqueda de una relación entre lenguajes visuales, momentos precisos en la historia del género, y niveles socioeconómicos (clase social) de los consumidores.

En los tebeos humorísticos creíamos detectar una visión crítica solapada de la sociedad del franquismo: nos proporcionaron una buena oportunidad para desplegar un método, inspirado en el psicoanálisis, que examinaba las formas y las estructuras narrativas como *síntomas* de enfermedades y traumas sociales. El analista cumplía una especie de tarea terapéutica desvelando el sentido escondido de aquellas creaciones. La verdad es que no éramos conscientes entonces de hasta qué punto proyectábamos sobre el objeto de estudio los hábitos culturales del solapamiento y el sobrentendido que nos había inculcado la represión intelectual del franquismo.

Con esta parte de mi tesis elaboré mi segundo libro, como ya he dicho antes. La editorial se había animado por el éxito de crítica del primero (al que concedieron el “Premio de Ensayo Ciudad de Barcelona” de 1975) y decidieron que *La historieta cómica de postguerra* fuese muy ilustrado, encuadernado en cartóné, y que llevara algunas láminas en color. Por eso fue necesario maquetarlo página a página. Aprendí entonces cómo se produce físicamente un libro ilustrado y tuve oportunidad de reflexionar por primera vez acerca de la relación inevitable ente lo que el lector “lee” y lo que “ve”. Estaba bien preparado para aquella revelación, desde luego, pues el cómic es un medio icónico-verbal donde ninguno de sus dos componentes (literario y visual) puede vivir sin el otro, pero aún así tuvieron que pasar muchos años hasta que pude albergar con claridad la idea de que la historia del arte es la única disciplina humanística que se sirve de esas mismas estrategias: la ilustración forma parte del discurso. Sus modos de argumentar (basados desde la Antigüedad hasta el renacimiento en la *ékfrasis*, o pobremente apoyados en grabados de ejecución manual a partir del siglo XVI) cambiaron radicalmente cuando el desarrollo de la fotografía permitió disponer de numerosos testimonios fiables de obras artísticas muy alejadas en el espacio y en el tiempo. Lo más importante es que el progreso en los procedimientos de reproducción fotomecánica permitió la aparición de libros y estudios histórico-artísticos cuya “forma” era similar al reportaje fotográfico o a la página de cómic.

No lo expresé de esta manera en mi tercer libro, *Medios de masas e historia del arte* (1976), pero sí sacaba en él las primeras consecuencias teóricas de mi trabajo en una parcela de la cultura visual de masas, abordando de frente una cuestión que preocuparía mucho, dos décadas después, a los teóricos anglosajones de los *visual studies*: ¿De qué modo se ve afectada la historia del arte por la inclusión en su seno del análisis de los nuevos medios? La primera parte del libro era una apresurada historia universal de las imágenes desde el punto de vista económico y cuantitativo, es

decir, que me importaba describir el acelerado proceso de “densificación iconográfica” (esta expresión la acuñé entonces) que condujo de los primeros grabados en madera del siglo XV hasta el mundo de la imagen ubicua y masiva que detectaba en las sociedades contemporáneas. La segunda parte era una descripción de cada uno de los medios de masas, en tanto que lenguajes específicos (y de ahí la óptica semiológica adoptada, muy de moda en aquella época en otros campos de la crítica cultural, aunque no en la historia del arte). La última parte del libro, en fin, sí se ocupaba de esa subversión de la disciplina (que yo creía inminente) como consecuencia de la necesidad ineludible de dar cuenta de la producción artística de los medios de masas. Había bastante mesianismo “marxistoiide” en mis argumentaciones, con un conjunto de silogismos entrelazados y de presuposiciones que quizá pueda resumir ahora de siguiente modo: el progreso industrial y la democratización creciente de la imagen conducen a (o coinciden con) la progresiva liberación de las masas; el arte único de las élites (la pintura y la escultura tradicionales) carece ya de la relevancia social que tuvo en el pasado; la historia del arte del futuro se ocupará de otros asuntos y no obviará los aspectos cuantitativos y económicos de la producción imaginaria. Pero no era tan sociologista como puede parecer, pues creo que tenía ya muy introyectada la idea de que el arte es un conjunto de lenguajes, y admitía de buena gana la idea de que posee unas estructuras (unas gramáticas) relativamente independientes de los avatares de la vida social. Creo que aquella posición se ha mantenido tácitamente estable, es decir, que sigo defendiendo la posibilidad (o la necesidad) de hacer una verdadera historia social del arte a partir del análisis de las creaciones concretas, sin negar la especificidad de la creación y la dinámica propia de los lenguajes visuales.

La redacción de aquel librito me dejó exhausto, pero también feliz, como cuando uno presiente que ha podido culminar un ciclo, o alcanzado alguna meta. No era muy consciente de que la pasión que había puesto al escribirlo no garantizaba la calidad del resultado. Supongo que me bastaba con haberme demostrado a mi mismo que había otros caminos además de estudiar el hipotético “escultor bueno, castellano, del siglo XVI”. También estaba muy orgulloso de que mi libro fuera el primero de arte que la Editorial Cátedra sacaba bajo la dirección de mi maestro Antonio Bonet Correa. Debo hacer un inciso aquí para mencionar el papel que esta personalidad jugó en mi vida intelectual: él había aceptado, recién llegado desde Sevilla a la Universidad Complutense de Madrid, dirigir mi tesis doctoral, percibiendo con sagacidad la pertinencia de los asuntos que pretendía suscitar. Le atrajo la novedad del tema y del planteamiento, y también apreció el apoyo que me prestó Simón Marchán Fiz, que había dirigido antes mi tesina de licenciatura, dedicada a *Las historietas de la Escuela Bruguera*. Antonio Bonet (antiguo profesor mío en los cursos “comunes” de Filosofía y Letras en la Universidad de Murcia) no interfirió apenas en mi trabajo pero sí me dio, en una primera fase, un excelente consejo: que no pagara demasiado tributo a las modas epistemológicas del momento y que hiciera un trabajo más general del que pretendía inicialmente (¡Yo había abrigado la delirante fantasía de que mi tesis fuese un análisis semiótico muy minucioso de una sola página de cómic!). Quizá él no fuera

consciente de ello pero me estimuló para que mi trabajo estuviese más cerca de la historia que de la crítica. Y luego me encargó, para Cátedra, un libro sobre los nuevos medios, que es el que acabo de comentar, de indudable vocación generalista. Pero entrar en la órbita de Antonio Bonet Correa supuso muchas cosas más: empecé a dar clases de historia del arte, primero en el Centro Universitario de Toledo y luego en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, donde me encargaron cursos de Arte del Barroco, entre otras materias. Tuve que estudiar intensamente cosas muy variadas, y es entonces cuando creo que empecé a aprender de verdad historia del arte y de la arquitectura, aunque no sentí como un estorbo el bagaje que me habían aportado mis trabajos sobre el arte y la cultura de masas sino todo lo contrario, como trataré de explicar luego. El caso es que me socialicé como universitario en la cátedra de Antonio Bonet; también en el “salón” (por decirlo de alguna manera) de su casa, que era lo más moderno e internacional que se podía encontrar en aquel Madrid de la segunda mitad de los años setenta.

Muchas cosas estaban cambiando en España, y muy aceleradamente. En junio de 1977 se produjeron las primeras elecciones democráticas. Yo pegué carteles del PCE durante la campaña electoral, y participé como interventor de ese partido en la mesa electoral de un barrio periférico de Madrid. Pero el resultado fue decepcionante: quedó claro que la hegemonía de la izquierda sería en lo sucesivo para los socialistas, que se aprestaban, a su vez, a abandonar el marxismo como sustento ideológico. A finales de 1978 se aprobó la Constitución. Yo superé por entonces las oposiciones a Profesor Adjunto de Historia del Arte en la Universidad Complutense y me embarqué en una larga investigación pensando en escribir un libro que iba a titular “El Templo de Salomón como sueño arquitectónico”. ¿Cómo fue posible ese cambio de tercio, aparentemente tan radical? Tengo muchas explicaciones y no sé si alguna de ellas es la verdadera: estaba orientándome hacia la historia de la arquitectura (y así lo muestra un librito de transición como es *El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela*); es cierto que soñé con el Templo varias veces, y que ese edificio aparecía siempre con una forma diferente; también puede que quisiera decir a mis colegas que no quería seguir siendo etiquetado peyorativamente como “ése de los cómics”. Pero no descarto que los acontecimientos históricos estuvieran inundando algunas capas freáticas del inconsciente: la imposibilidad de materializar nuestro viejo anhelo político, o la percepción, quizá, de que aquella utopía era simplemente descabellada, pudo haberme llevado a seguir trabajando en ella, transformada ya en fantasía o ensoñación arquitectónica. Mi marxismo se aproximaba al de un Ernst Bloch que considera a la creación artística como una parte esencial de la actividad utopizante. Yo quería progresar, en cualquier caso, y no me apetecía limitarme a administrar la parcelita intelectual que había acotado con mis primeros libros. Lo mejor era mudar radicalmente de orientación y desaparecer de la escena cultural durante algún tiempo. Creo que eso me dejó un hábito que he practicado sistemáticamente desde entonces, huyendo siempre del tema que acababa de estudiar, una vez aclarados los enigmas esenciales que me habían movido a investigarlo.

En aquella ocasión lo hice marchándome al Warburg Institute de Londres donde pasé todo el curso académico 1979-80, con una beca postdoctoral. Fue un año decisivo: viví allí la ascensión al poder de Margaret Thatcher, y tuve la oportunidad de conocer a Anthony Blunt en los momentos más aciagos de su vida cuando, tras haberse hecho pública su antigua actividad como espía al servicio de la Unión Soviética, fue despojado de sus honores y convertido en una especie de paria al que negaron la palabra muchos de sus viejos amigos. Me lo presentó Jennifer Montagu, responsable entonces de la colección fotográfica del Warburg (debió percibir mi escaso aprecio por la histeria que se había desatado en torno a su maestro), y de ella me vino una invitación para compartir con Blunt el palco durante una representación de *La flauta mágica* de Mozart. Nada me parece ahora casual: yo y otro invitado extranjero cuyo nombre he olvidado, desconocidos absoluto del público londinense, fuimos colocados en la parte delantera, y Anthony Blunt asistió a la ópera desde la penumbra del segundo plano. No se me escapan tampoco las implicaciones masónicas y liberales de aquella ópera. Allí mantuvimos, durante el descanso, una conversación aparentemente neutral, sobre el barroco napolitano y el español, muy ajenos entre sí, según la opinión de Blunt. Pero la tensión se palpaba en el ambiente, y creo que todos estábamos algo preocupados por algunos cuchicheos y miradas de reojo. ¿Ejercí aquella noche, sin saberlo, de improvisado guardaespaldas?

Mis conversaciones en el Warburg (con Blunt y con otros estudiosos de distintos países, como John Onions, Héctor Ciocchini, o Robert Jan van Pelt) reflejaban mis dudas intelectuales. El Templo aparecía como un asunto de “tiempo largo” (en el sentido que da a este término Fernand Braudel), difícil de encajar en el tipo de historia social del arte que me había interesado hasta entonces. Era una constante del pensamiento arquitectónico cristiano pero no parecía imposible examinar su desarrollo siguiendo los ritmos (estilos y periodos) trazados por la historia del arte ordinaria. La iconografía del Templo me obligó a reparar en la autonomía de algunos ingredientes formales, que parecían perforar los siglos, y que eran aparentemente inmunes a las transformaciones de las sociedades. ¿Tenían las imágenes también una vida inconsciente, una lógica secreta? ¿No permitía esto resucitar una vez más algunos conceptos lingüísticos? Me refiero ahora al hecho, mencionado antes, de la independencia de las lenguas respecto a los cambios sociales. El caso es que durante una época me causó inquietud el darme cuenta de que no sabía qué hacer con los métodos de inspiración marxista y semiótica que me habían servido hasta entonces. El ostracismo londinense de Blunt y la marea conservadora de mi entorno (en España gobernaba la UCD y en el Reino Unido se iniciaba el largo imperio de la “dama de hierro”) anunciaban la quiebra de un universo referencial cuyo derrumbamiento culminaría, una década después, con la caída del muro de Berlín. Lo más evidente en aquellos momentos es que la dictadura había sido sustituida por un régimen democrático, y que eso había hecho desaparecer repentinamente la simple militancia “antifranquista”.

Si el ideal comunista parecía no tener futuro, y ya no era necesario luchar por las libertades, podíamos dedicarnos sin remordimientos a cuestiones como la teoría o

la iconografía de la arquitectura, poniendo entre paréntesis muchos viejos asuntos políticos y sociales. Yo regresé de Londres a Madrid para presentarme a la oposición de unas agregadurías, que había firmado hacía tiempo, y quiso la buena fortuna que sacara la plaza el veinticuatro de junio, día de mi cumpleaños. Le pedí a mi amigo Ignacio Henares (el otro candidato que aprobó conmigo) que comprendiera mi deseo de elegir la vacante de Málaga, que era la ciudad donde yo había nacido treinta y dos años antes, y donde no había vuelto a residir desde que tenía unos meses de edad: aunque no me interesaba en serio todavía por el surrealismo, ya pagaba tributo al “azar objetivo” dando por supuesto que un designio secreto me devolvía al lugar de mi origen. Llegué a Málaga sobresaturado de energía e ilusiones. En su universidad me recibieron de un modo maravilloso y yo pasé allí los mejores años de mi vida académica. Además de las múltiples actividades docentes y sociales en las que me involucré, dediqué muchas horas a estructurar lo que venía rumiando desde hacía unos años, y así es como pude publicar en 1983 dos libros, estrechamente interconectados: *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)* y *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitectura pintadas*. Aparecieron ya durante mi segundo año en Málaga, después de un interludio en la Universidad de Salamanca (a donde me trasladé como catedrático el curso 1981-82) y en la Columbia University de Nueva York (donde estuve como “visiting scholar” el curso 1982-83). Aprovechaba en esos volúmenes muchos de los materiales acumulados en Londres, insertando la problemática del Templo en un contexto más amplio de fantasías, evocaciones, e imágenes arquitectónicas. Pero el acento de cada uno de estos libros era diferente: las arquitecturas que no existen, en un caso, entendidas como utopías (hablaba del sistema de los órdenes arquitectónicos, de algunas réplicas medievales del Templo como edificio centralizado, de la iglesia romana de San Ivo alla Sapienza, y de otros asuntos más contemporáneos que luego comentaré); y de la relación entre los textos y las visualizaciones arquitectónicas, en *Construcciones ilusorias*. Había en este libro un capítulo dedicado a la arquitectura en la pintura del renacimiento y otro, bastante largo, titulado “Arquitectura y lugar imaginario (El Templo de Jerusalén en la pintura antigua)” que me sirvieron para mostrar las posibilidades de una nueva rama de la disciplina que llamé la *iconografía del lugar*. Me pareció que en las representaciones antiguas del Templo había un interesante ámbito de confluencias entre los textos, las tradiciones visuales y los conocimientos históricos precisos. La iconografía se había venido ocupando de los personajes y de la acciones, pero muy poco de los lugares donde se sitúan las escenas, y yo intenté decir que era posible examinarlos de un modo sistemático. Algunos colegas se han quedado con el término y lo han utilizado ocasionalmente, olvidando su origen, pero aún así no parece que, un cuarto de siglo después, se haya desarrollado mucho más esa rama del saber.

Debo preguntarme ahora por qué mi propuesta de desarrollar a fondo una “iconografía del lugar” parece haber caído en el vacío. Creo que fue planteada en un lugar y en un momento inadecuados. A principios de los años ochenta algunos asuntos generales dejaron de ser acuciantes para los historiadores del arte españoles porque

el recién fundado estado de las autonomías estimuló una reorientación de la disciplina hacia la tarea de la re-construcción de las identidades nacionales y regionales. Hubo demasiado trabajo conectado con esos ámbitos (exposiciones con gran cobertura mediática, publicaciones subvencionadas, cargos públicos, etc.), y muy pocos estímulos para investigar en otros dominios. En ese contexto mis libros fueron seguramente excéntricos, en todos los sentidos de la palabra, y quizá debiera haberlos publicado en otro país. Pero el interés de una editorial norteamericana por sacarlos en inglés chocó con una dificultad inesperada: no teníamos los derechos de reproducción de las imágenes, no supe cómo resolver el problema, y dejé morir de indiferencia ese proyecto, acuciado como estaba por otras preocupaciones más estimulantes que la mera gestión burocrática de algo que yo daba por concluido. No quiero extenderme aquí sobre las lecciones que debería extraer de éste y de otros casos similares (como el de *Corpus solus*, otro libro mío que tampoco fue publicado en inglés por el maldito escollo de los derechos de las ilustraciones) pero sí debo decir que fui consciente de las consecuencias de mi elección al reafirmarme en una postura que he mantenido hasta ahora: trabajar en lo que me interesa y publicarlo como quien lanza botellas al mar, con la esperanza de que alguien, en algún momento, pueda sintonizar con los mensajes que intento transmitir. No me preocupó mucho, en fin, de la recepción de mis trabajos, pues acepto de buena gana que los discursos científicos pueden ser algo minoritario, que muy pocos son capaces de comprender. Este relativo desapego de la vida pública de mis escritos es un error, sin duda, pero no puedo cambiar de país, ni de idioma, ni darme la vuelta a mi mismo. Me consuelo suponiendo que los malentendidos (o desentendidos) intelectuales que generan mis trabajos pueden tener un valor creativo, y son de la misma naturaleza que los originados por mí mismo cuando malinterpreto, también (sin querer o queriendo), el sentido de lo que hacen los demás.

El último capítulo de *Edificios y sueños* estaba dedicado a la arquitectura en los cómics y en el cine, dos medios secuenciales cuyos “lugares imaginarios” me parecían especialmente fascinantes. Pero las consideraciones que hacía allí eran insuficientes y sentí la necesidad de colocar un zoom analítico sobre el tema. Trabajé sistemáticamente sobre ese aspecto, durante unos años, y muy especialmente en el curso 1982-83, beneficiándome de los fondos maravillosos de algunas bibliotecas y centros de investigación de Nueva York. El resultado fue *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* (1986). Era una aportación a la historia del cine (no abandonaba, según parece, mi viejo interés por la cultura visual de masas), pero yo lo veía más como un trabajo de historia de la arquitectura en el cual se contaba la victoria épica del Movimiento Moderno (culminada, en Hollywood, a finales de los años cuarenta) sobre la tradición ecléctica. Los decorados de cine eran edificios desinhibidos y simulados que sintonizaban muy bien con las corrientes de la arquitectura postmoderna, triunfantes por doquier cuando yo escribí aquel libro. Quizá por eso el tema se puso de moda poco después, favoreciendo la pervivencia de mi trabajo que ha sido reeditado varias veces y publicado en inglés por una editorial norteamericana.

Con *La arquitectura en el cine* quise responder a varios interrogantes: cómo se

habían construido los lugares imaginarios en la mayor fábrica de arte (los estudios de Hollywood) que ha conocido la humanidad; de qué modo funcionan esos espacios codificados en la lógica de los relatos visuales; a qué motivaciones psicológicas han atendido; qué relación guardan con la historia de la arquitectura y cómo se insertaron en los debates estéticos coetáneos, etc. Pude construir un discurso icónico-verbal intercalando en el texto más de trescientas fotografías comentadas, gracias a la comprensión benevolente de Luis Fernández Galiano, que dirigía entonces la colección donde se publicó el libro por primera vez (aunque en la edición norteamericana se redujeron a la mitad debido, entre otras cosas, a los eternos temores originados por los “derechos de reproducción”). La maquetación de sus páginas, con una columna ancha para la caja del texto principal y otra estrecha, era muy flexible y elegante, y se prestaba bien a la necesidad de colocar las imágenes cerca del lugar donde se aludía a ellas. Adoptamos este mismo diseño luego para la reedición que hizo la editorial Nerea de *Edificios y sueños* y para otros libros míos publicados por Siruela en los años noventa. No era ése un asunto menor para mí, pues tenía ya clara consciencia de que la *forma* puede ser una parte importante del discurso de la historia del arte: siempre me ha parecido importante convencer a los editores de que las ilustraciones no son un elemento aleatorio del que puede disponerse caprichosamente.

Encontré un cómplice excepcional para estas preocupaciones en Jacobo Stuart, el joven aristócrata que había fundado, a principios de los años ochenta, Ediciones Siruela. Me invitó a dar una conferencia en un curso inolvidable de la Universidad Menéndez Pelayo, en Sevilla (al que asistieron, entre otros ponentes, Borges, Italo Calvino y Torrente Ballester), por las mismas fechas en las que se produjo el entierro apoteósico del torero Paquirri, y no perdimos ya el contacto en los tres lustros siguientes. Al poco de conocernos Jacobo me preguntó qué podíamos hacer y como yo le viera inclinado hacia lo inusual, le propuse traducir y publicar la reconstrucción monumental del Templo de Salomón de Juan Bautista Villalpando. Fuimos a ver juntos el ejemplar de la Biblioteca Nacional. Para gran sorpresa mía, se entusiasmó con el proyecto, y así es como empezó una aventura intelectual que duró siete años y que culminó en 1992 con la publicación de la primera traducción completa en castellano del volumen segundo de Villalpando, de la edición facsímil de todos los grabados de los tres tomos, y del manuscrito alternativo sobre el Templo, de Jerónimo de Prado, que se conserva en Harvard. Recabé la colaboración de un selecto equipo internacional con el que elaboramos el volumen complementario de estudios titulado *Dios, arquitecto*. Aunque yo fui el animador, el trabajo más duro, verdaderamente hercúleo, estuvo a cargo del traductor del latín, José Luis Oliver Domingo, y del propio Jacobo Stuart, que no escatimó esfuerzos para ofrecer un producto muy exquisito (justamente recompensado luego con varios premios de edición).

Así es como se materializó (y se superó) mi vieja idea de hacer un libro sobre el Templo. Conseguí culminar el proyecto gracias a la inercia de mis investigaciones anteriores (especialmente las que había hecho en el Warburg Institute), pues durante la

segunda mitad de los años ochenta estaba ya más interesado por diversos asuntos del arte y la arquitectura del siglo XX. Pero el relativo desapego respecto al tema de Villalpando tuvo, paradójicamente, algunos efectos beneficiosos. Me hizo aceptar con mayor humildad, por ejemplo, la conveniencia de recabar la colaboración de otros estudiosos. ¿Habría sido *Dios, arquitecto* un libro colectivo de no haber estado yo entonces más inclinado hacia el arte contemporáneo? En cualquier caso pienso que, trabajando en solitario, no habría hecho mejor semejante libro, por mucho entusiasmo que hubiera puesto en la tarea. Actué como editor en el sentido anglosajón, acotando y asignando los temas y la extensión de cada parte, corrigiendo algunos detalles, etc. Tuve que aprender a respetar a los demás autores, algo no tan fácil cuando éstos se ocupan de asuntos sobre los que uno puede tener puntos de vista definidos y eventualmente discrepantes.

Intenté tapar los agujeros que los demás no cubrían, pensando en que la obra tuviera coherencia, y en que no fuera sólo una mera introducción a Villalpando. El Templo fue presentado en una doble perspectiva: como un tema especialmente importante de la iconografía cristiana, y como un problema “científico” afectado tanto por los estudios teológicos como por la arqueología del próximo oriente. Teníamos ya muy asumida esa “iconología de las connotaciones”, que habíamos desarrollado con anterioridad, y que tanto nos estaba sirviendo en nuestros estudios de arte contemporáneo. Entendíamos por eso el estudio de los significados implícitos de las imágenes, de los vagos sentidos adheridos, y no sólo de lo que explícitamente vincula a las formas con los textos canónicos. Ni que decir tiene que esta perspectiva epistemológica permitía conectar con naturalidad el universo de la imagen con la ideología: no se perdía el contacto entre arte y sociedad. Puse mucho empeño en uno de los ensayos del libro donde se relacionaba la financiación de la empresa editorial de Villalpando con las consideraciones del padre Sigüenza sobre el coste económico del Monasterio de El Escorial. La idea de que Felipe II habría sido mejor rey (más prudente administrador) que Salomón tenía una fuerte carga política, demostrándose que las consideraciones relativas al Templo podían funcionar muy bien también en el seno de la historia social.

Pero toda aquella relectura de la problemática del Templo (la primera, como ya he dicho, fue la de los dos libros de 1983) estuvo muy condicionada por mi contacto con algunos episodios de las vanguardias históricas. El capítulo final de *Edificios y sueños* había estado dedicado a la arquitectura surrealista, y este asunto continuaba fascinándome casi una década después. El Templo de Salomón fue situado, en consecuencia, en la óptica de lo delirante. Me divertía mucho constatar que las más sesudas elucubraciones científicas sólo hubieran podido salvarse, a la postre, como ejemplos inspirados de la imaginación humana. El anhelo por lo desmesurado enlazaba a reconstrutores del Templo como Villalpando o Lamy con el “delirio objetivo” de Salvador Dalí.

Por esos derroteros estaba, en efecto, durante la segunda mitad de los años ochenta. El curso 1984-85 me trasladé a la Universidad Autónoma de Madrid (donde he permanecido hasta ahora) y ahí me he venido encargando preferentemente de asignaturas relacionadas con el arte contemporáneo. Eso ha condicionado la temática de mis investigaciones ulteriores, que han oscilado entre la problemática artística y arquitectó-

nica de las vanguardias históricas, y el análisis crítico de las creaciones de las últimas décadas del siglo XX. Dos estancias largas en el extranjero me ayudaron a profundizar en los asuntos que me interesaban: el curso 1988-89 lo pasé en París, y el 1991-92 acepté la invitación del Getty Center for the History of Art and the Humanities para investigar durante un año en su sede de Santa Mónica, en Los Ángeles.

En la capital francesa estudié a Salvador Dalí y recogí muchos materiales para un libro que habría de titularse, según fantaseaba entonces, "Metáforas del Movimiento Moderno". El proyecto se sustentaba en la convicción de que la nueva arquitectura del siglo XX había surgido encadenada a una serie de metáforas formales y funcionales que podían agruparse en cuatro grandes familias: mecánicas, minerales, biológicas y apícolas. Me entretuve mucho en estas últimas durante aquel año del centenario de la Revolución Francesa, y pienso que lo hice por varios motivos: quería regresar una vez más a las utopías, y el mundo de la colmena resultó un buen hilo conductor para transitar por algunos de los más hermosos anhelos de la modernidad; pero mi padre Lucio Ramírez, apicultor de profesión, acababa de fallecer, y creo que estudiar la influencia de la colmena en el arte y en la arquitectura del siglo XX, era mi manera de rendirle un homenaje. El tema, sin embargo, se quedó dormido y tardé casi una década en escribir y publicar el libro *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Ignoro el por qué de ese retraso, y no descarto que un sicoanálisis somero pudiera descubrir en ello razones autobiográficas complejas. En el prólogo hablaba de cómo, observando un día las colmenas de mi padre, descubrí de repente la conexión entre apicultura y arquitectura moderna, pero pedía disculpas a mis lectores por introducir recuerdos personales en un discurso académico.

Yo hablaba sutilmente también de la presencia en nuestras vidas de la Historia (con mayúscula): Lucio Ramírez había aprendido apicultura estando preso durante la guerra civil, y su visión de la "colmena humana" era el resultado (es decir, el refugio) del gran desbarajuste provocado por las revoluciones abortadas y por el triunfo del franquismo. El caso es que la colmena había sido a lo largo de la historia un referente ideológico ambivalente, adaptable a ideologías contrapuestas: sirvió para justificar tanto la vieja monarquía absoluta como la república igualitaria de la Revolución Francesa; el anarquismo y el socialismo, pero también la doctrina fascista del *Lebensraum*. Yo estaba fascinado por el descubrimiento de que muchos genios del Movimiento Moderno se hubieran servido de las metáforas apícolas. Profundicé más en los casos de Gaudí y de Le Corbusier, pero por las páginas de aquel librito desfilaron figuras tan significativas como Wright, Bruno Taut, Mies van der Rohe, Dalí, Beuys, Rudolf Steiner, etc. Se trataba de un formidable desafío intelectual pues estaba obligado a examinar los casos concretos para ver cómo un mismo referente podía funcionar política y estéticamente de modos completamente diferentes, según las circunstancias. La vieja "teoría del reflejo", más o menos marxistoide, se había hecho añicos, obviamente, pero también se tambaleaba la suposición freudiana (y jungiana) de que había símbolos visuales permanentes, de valor universal.

Ese libro fue, tal vez, demasiado breve y no explicité lo suficiente las implica-

ciones teóricas de mis hallazgos. Intenté remediarlo, en parte, añadiendo algunas cosas más en la edición inglesa (que se han incorporado también a las traducciones a otros idiomas como el italiano, el rumano o el turco), pero no alteré sustancialmente la versión española original. El caso es que *La metáfora de la colmena*, gracias a sus traducciones, ha sido citado y discutido ampliamente. Se da así la paradoja de que un trabajo que parecen haber leído muy pocos colegas de mi propio país, sirve para identificarme, más que ningún otro, entre la comunidad académica internacional.

De finales de los años ochenta y de los primeros años noventa proceden las ideas y el trabajo básico del que salieron mis libros sobre Salvador Dalí y Marcel Duchamp. Sobre el artista catalán publiqué primero un largo ensayo en la revista *La Balsa de la Medusa*, resultado de mis muchas horas de trabajo en París, y del curso de verano que le dedicamos en la Universidad Hispanoamericana de La Rábida en 1989. Por aquellas fechas estudié con cierta intensidad la obra de Duchamp e impartí sobre él el curso de doctorado en el Museo Reina Sofía que se organizó conjuntamente entre las tres universidades madrileñas. Cuando llegué al Getty Center decidí que escribiría un ensayo sobre el inventor de los ready-mades, relativamente breve que, unido al que ya había hecho sobre Dalí, me permitiría ofrecer un libro bipartito (*Duchamp-Dalí: el cristal y lo podrido*, podría haberse titulado). Pero Duchamp me desbordó en seguida y supe, al cabo de unos días, que le estaba dedicando una obra independiente.

Nunca he trabajado en mejores condiciones que las de aquel año 1991-92 en el Getty Center donde tuve a mi alcance lo que sueña cualquier investigador: un entorno intelectual estimulante, materiales, bibliografía, y las horas completas de todos los días, muy lejos de las mil obligaciones que impone la vida académica en tu propio país. Mi libro sobre Duchamp me exigió, sin embargo, un esfuerzo enorme, y una gran determinación, también, para afrontar las incertidumbres que generaba el saber que muchas de mis opiniones y descubrimientos no concordaban con las de otros eminentes especialistas. Me sentía como una especie de paracaidista que había aterrizado en la *terra incognita* de la vanguardia procedente de territorios como ¡el Templo de Salomón! Pero aunque quizá fuese un advenedizo, también, por eso mismo, mi mirada carecía de ciertos prejuicios, y pude dar una visión “materialista” de Duchamp, despojándolo de las adherencias pseudo místicas que le había endilgado arbitrariamente la crítica de la generación anterior. Mi vieja formación en la cultura de la imagen y el bagaje adquirido con la “iconología de las connotaciones”, me ayudaron mucho. También le debo algo a mi afición al bricolaje y al hecho de que yo había cursado un bachillerato técnico en el Instituto Laboral de Orihuela. Leí minuciosamente las notas de Duchamp y despiecé el *Gran vidrio* como si éste fuese un máquina, o varias, pues descubrí que en el panel inferior (el de los solteros) hay dos mecanismos independientes, de funcionamiento plausible. Rebusqué las fuentes iconográficas en los viejos manuales escolares, en los libros de mecánica y de electricidad, en los catálogos industriales de la época, etc.

Me sorprendió que no se hubiera hecho antes casi nada de eso, y llegué a la conclusión de que la formación filosófica y humanística de los especialistas en

Duchamp, en todos los continentes, podía haber sido un obstáculo que les impedía reconocer una de las más fructíferas vías de acceso al objeto de sus estudios. Pero respeto las razones de quienes más se escandalizaron con mi libro. Algunos colegas españoles parece que se preguntaron: ¿Dónde anda éste, en los cómics, en la arquitectura cinematográfica, o en el Templo de Salomón? ¿Qué hace ahora escribiendo sobre Duchamp? Para colmo organicé mi relato de un modo bastante inusual, empezando con la crisis por la que pasó el artista en 1912, y sólo al final, como un apéndice, hablé del primer Duchamp, ese pintor que no habría pasado a la gran historia del arte de no haber emprendido luego aventuras como las de los ready-mades y el *Gran Vidrio*.

Sigo defendiendo lo sustancial de aquel libro, y sería hipócrita si fingiera una humilde (y falsa) aceptación de algunas de las críticas recibidas. Yo “leí” el gran vidrio por estratos cronológicos, aplicando un método que había ensayado antes al descifrar la iglesia romana de San Ivo alla Sapienza (es, como ya he dicho, uno de los capítulos de *Edificios y sueños*). No me retracto de ello sino todo lo contrario, pues lo he vuelto a emplear más recientemente en mi nueva interpretación de los ready-mades (se encuentra en el prólogo a una obra popular sobre Duchamp y también en mi último libro, todavía inédito cuando escribo esto, titulado *El objeto y el aura*). Yo creo que, aunque contenía muchas cosas más, mi ensayo sobre Duchamp fue básicamente un ejercicio de iconografía del arte contemporáneo. Intenté contextualizar culturalmente las aportaciones de cada momento distinguiendo en el *Gran Vidrio* una etapa protodadaísta, otra dadaísta y una tercera presidida por el “azar objetivo” de los surrealistas. Ahora pienso en otra fase, próxima al pop art, cuando Duchamp dio su conformidad a las copias hechas por Hamilton y Ulf Linde, pero no desarrollé esta idea en mi texto de 1991-92, y sólo he hablado de ello, recientemente, en mis clases y en algunas conferencias.

Duchamp. El amor y la muerte, incluso fue publicado en inglés por una prestigiosa editorial londinense, y eso ha favorecido su circulación internacional. Pero tuvo también una excelente acogida en España, donde se han hecho varias reediciones hasta el momento actual. Lo han leído muchos artistas y también toda una nueva generación de historiadores del arte, dedicados ya al arte contemporáneo, una subespecie de la disciplina que no existía cuando yo empecé mi actividad académica. Es importante tener en cuenta que la escena artística española empezó a cambiar de modo radical a principios de los años noventa: el hedonismo posmoderno y el apoyo a la pintura (triumfante en los años ochenta) dio paso a una reemergencia de las corrientes conceptuales, a feminismos varios, a la explosión de nuevos procedimientos (fotografía de grandes formatos, video arte, instalaciones...) y a diversas formas de arte político. Duchamp, el artista “anti-retiniano”, apareció como el padre y el profeta legitimador de muchos de aquellos nuevos desarrollos. Creo, pues, que mi libro se benefició de ese nuevo clima que se estaba fraguando en el llamado “sistema del arte contemporáneo”, que surgía en nuestro país por primera vez. Yo lo describí en otro librito de aquellos años titulado *Ecosistema y explosión de las artes*. En la edición francesa le cambiaron el título pero la expresión “ecosistema del arte” ha hecho

tanta fortuna que es ahora del dominio común y pocos saben dónde se originó.

El libro *Dalí, lo crudo y lo podrido* lo fui elaborando sin darme cuenta. Descubrí un día que estaba hecho cuando vi que podía agregarle al ensayo de *La Balsa de la Medusa*, ya mencionado antes, otros dos textos dedicados a las arquitecturas de Dalí y a las relaciones entre el método paranoico-crítico y el iconológico de Warburg-Panofsky. La primera vez que formulé esa conexión, en uno de los congresos del CEHA, hubo quien pensó que yo estaba bromeando, pero aunque aprecio mucho el valor intelectual y moral del humor, hablaba en serio en aquella ocasión. Se trataba de tomar en consideración el motor inconsciente de la creación intelectual, algo que puede ser muy relevante en un seminario como éste en el que intentamos detectar las conexiones entre el trabajo individual y las pulsiones colectivas de la historia. ¿Hasta qué punto es paranoica la intuición que nos lleva a un descubrimiento inesperado? Creo que ofrecí algunas respuestas prácticas, ante casos concretos, en el libro de Dalí del que estoy hablando ahora, y también en *La metáfora de la colmena*. Lo más inquietante es la dificultad de distinguir entre esa paranoia "positiva" que nos permite encontrar directamente una verdad ocultada, y la "negativa" que nos conduce al error, o nos impulsa a mantenernos en él con temeraria obcecación.

Los libros que acabo de mencionar aparecieron ya durante unos años en los que me involucré bastante en la escena del arte contemporáneo. No he sido un crítico militante, de los que escriben en los medios sobre las noticias artísticas del día, pero sí me he aventurado al análisis y valoración de fenómenos y tendencias. Me ha gustado hacer artículos de extensión intermedia, sobre cosas de cierta relevancia, que pudieran ser leídos aunque el acontecimiento que los motivara hubiera ya dejado de ser noticia. Encontré la complicidad para practicar ese género en algunas revistas como *Lápiz*, o en los suplementos culturales de periódicos como *El País* o *El Mundo*. No me detendré en otras actividades relacionadas con todo esto, como mi etapa de columnista en los primeros números de *Exit Express*, o la más prolongada en *Descubrir el arte*. Pero sí quiero mencionar de modo especial la continuada hospitalidad de *Arquitectura Viva*, dirigida por un amigo sensible y receptivo a mis propuestas como es Luis Fernández Galiano. En sus páginas he escrito bastante de arquitectura y sobre todo de arte contemporáneo, para un público de arquitectos, fundamentalmente (aunque sin pensar en ellos de modo especial), y dando por descontado que algunos ecos de lo que dijera allí llegarían al sector artístico. Esto me ha llevado a ser, también, una especie de crítico de arte con sordina, una cómoda posición que me permite estar dentro y fuera de ese mundillo, al mismo tiempo. Quisiera creer que he mantenido mi independencia: el ser un desconocido para muchos galevistas, gestores y artistas me ha evitado sufrir las presiones padecidas por quienes se hallan en la primera línea de esa profesión.

En realidad la crítica, tal como yo la entiendo, es una parcela de la actividad didáctica, y ésta, a su vez, una subdelegación del trabajo científico propiamente dicho. Supongo que estoy tratando de decir que no veo discontinuidad ni contradicción en una cadena de actividades estrechamente conectadas entre sí como son la enseñanza, la

elaboración de manuales docentes (a distintos niveles), el asesoramiento editorial, la escritura en revistas semiespecializadas, y la redacción de textos científicos dirigidos a un público académico. Nuestra misión es reelaborar y crear el conocimiento. Pero no hay un solo lugar para hacerlo, y por eso mi libro *Cómo escribir sobre arte y arquitectura* tenía este subtítulo: *“Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte”*. Lo hice para ayudar a los estudiantes a escribir mejor, pero contenía algunas tomas de partido de carácter epistemológico. Quise dejar muy claro, por ejemplo, que el saber se despliega de distinto modo según el género que se practica. El modo de contar las cosas es determinante y no podemos prescindir del lugar donde lo hacemos, ni del público al que se orienta nuestro discurso.

Ya se que hay muchos manuales para los aprendices de escritor, pero ese libro mío sigue siendo el único en lengua española en el que se abordan las necesidades específicas de nuestra especialidad. Hay cuestiones que son imperiosas para nosotros como la gestión de las imágenes. La irrupción vertiginosa de lo digital ha dejado anticuado lo que decía allí sobre las diapositivas, por ejemplo, que han caído en desuso en los últimos años. Pero los argumentos básicos quizá sigan valiendo. Hice en sus páginas una vehemente llamada de atención acerca de una de las mayores amenazas que tiene la historia del arte a principios del siglo XXI: los derechos de reproducción. Las agencias encargadas de gestionarlos pretenden cobrar gravámenes por las ilustraciones que aparecen en las publicaciones críticas e históricas, haciendo así inviables, por razones económicas, muchos proyectos editoriales. Si no se frenan estas pretensiones, retrocederemos a la época de la ékfrasis y tendremos que escribir de arte como lo hacía Plinio el Viejo, o será preciso buscar la subvención de entidades públicas y privadas, perdiendo con ello nuestra ya precaria independencia.

Me he implicado mucho en esta batalla, participando en simposios y debates, y escribiendo artículos, defendiendo siempre el “derecho de cita visual” que reconoce (aunque con cierta ambigüedad) el artículo 32 de la vigente Ley de Propiedad Intelectual. Por eso promovimos hace unos años el llamado “Manifiesto de Soria” defendiendo la libertad de utilizar reproducciones en las publicaciones de carácter científico y didáctico. Mi largo artículo en la revista *Lápiz* titulado “El valor de la imagen. La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción” me convirtió en persona non grata para los responsables de VEGAP. No me arrepiento de haber contribuido a llamar la atención sobre este asunto tan importante, aunque lamento haber fracasado en mi deseo de implicar a las instituciones que más deberían comprometerse en ello: ¿Han hecho algo al respecto las universidades, las academias de bellas artes, o el CSIC? ¿No se ha comprendido, acaso, que las ciencias de la imagen necesitan libertad para poder elaborar esos discursos icónico-verbales, más inexcusables que nunca a principios del tercer milenio? Tampoco tuve éxito al intentar que se deshiciera la madeja de malentendidos que mantiene tan enredado este asunto, pues los agentes más afectados no quisieron darse por enterados de mi propuesta de que se considerasen las reproducciones atendiendo a tres factores: el grado de fidelidad al original, el nivel de autonomía de la reproducción y el destino social o uso previsible del

producto resultante. Una casuística de combinaciones entre estos factores permitiría determinar cuándo habría que satisfacer derechos y cuándo no. En la réplica a mi artículo que firmó en pleno la Junta Directiva de VEGAP se desperdició la oportunidad de centrar el debate abordando las propuestas más constructivas.

En fin, quizá alguien piense que estas son meras batallas “políticas”, pero yo las vivo considerándolas como vasos comunicantes de la parte científica de nuestra disciplina. Lo mismo digo respecto a la elaboración de algunos textos escolares. A finales de los años setenta redacté la tercera parte (dedicada a los siglos XIX y XX) del manual de historia del arte para el COU que publicó la Editorial Anaya: los alumnos no solían llegar a ese final del libro, pero sí lo hicieron muchos profesores, de modo que la visión sintética del arte contemporáneo que ofrecimos allí se convirtió en la más divulgada, quizá, entre las que circularon en la España de los años ochenta y noventa. Por primera vez en ese tipo de publicaciones incluimos dentro del canon a cosas como el cómic, la fotografía o el cine. En el año 2000, cuando ya estaba descatálogo el libro de Anaya, volvimos a hacer algo parecido, repensando los asuntos de nuevo, para la Historia del Arte del nuevo bachillerato de la Editorial SM. Entre ambos trabajos pudimos llevar a cabo otras tareas, como la dirección de la Biblioteca Básica de Arte de Anaya, para un público juvenil (en la que nunca salieron los tomos más contemporáneos, por culpa de los sempiternos “derechos de reproducción”); sí se culminó del todo el manual universitario, en cuatro tomos, para Alianza Editorial, para el que recabé la participación de treinta y dos reputados especialistas de diferentes universidades españolas.

Este último proyecto quiso atender a un doble propósito: ofrecer un instrumento útil, en primer lugar, para los estudiantes de las nuevas carreras de historia del arte; pero también intentábamos crear lazos científicos, reforzar la sensación de que se pertenecía a una comunidad intelectual. Nos pareció que la nueva visión estándar de la disciplina no debía ser obra de una sola persona sino de un grupo amplio que pudiera representar a la historia del arte en España, tal como esta disciplina había llegado a configurarse a finales del siglo XX.

Mi compromiso creciente con el arte más actual se ha manifestado mediante el examen en un contexto histórico de la obra de algunos creadores, y también describiendo críticamente el sistema del arte. Así es como he intentado cumplir con lo que me parece que son las dos vocaciones más persistentes de mi trayectoria intelectual: el disfrute (la comprensión) de las obras de arte propiamente dichas, y su desvelamiento ideológico. Esto último estaba claro en *Ecosistema y explosión de las artes*, que ya hemos comentado, donde sí hubo un deseo claro de servirme del humor (o la sátira) para mostrar el universo del arte con una aparente neutralidad entomológica, mientras insinuaba, a la vez, un cierto distanciamiento crítico respecto a lo descrito. ¿Era aquella ironía un síntoma de mi desapego del orden global que se había impuesto apoteósicamente después de 1989? Parece claro que mis últimos libros, dedicados a examinar y a valorar las obras de numerosos artistas “contemporáneos”, contienen también una respuesta implícita a la tentativa de domesticar la

experiencia artística y de enajenarla en beneficio exclusivo de los grupos sociales privilegiados y de los intereses de las grandes corporaciones.

Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo contiene veinte capítulos, de extensión y valor variable, dedicados a explorar distintas concepciones artísticas del cuerpo humano. Algunos de ellos me resultaron especialmente satisfactorios, como el que dediqué a las lágrimas en Picasso, mostrando las conexiones (escondidas hasta entonces) entre la fuente de mercurio *Almadén* de Calder, y el *Guernica*. Pero este libro es, básicamente, la crónica de un fracaso: yo quise dejar muy claro que mi "mapa" no podía ser más que fragmentario, y que cada capítulo del libro debía concebirse, casi, como una especie de instalación independiente, al estilo de las que había descrito Raymond Roussel en su inquietante novela *Locus solus*, pero no me resultó fácil asumir la imposibilidad de trazar un panorama completo del tema. El historiador que hay en mí se sintió desasosegado al tener que aceptar el comportamiento de mi otro yo, el crítico, que es inexorablemente (como ya lo dijera Baudelaire) político, parcial y apasionado. Anécdota curiosa: un colega que también es sacerdote católico me reprochó una vez el error gramatical del título de este libro sin reparar en que yo no quería aprobar un examen de latín sino evocar, de modo preciso (lo dije en le prólogo), la mencionada obra de Roussel.

Su pendant asimétrico (se ve que he tenido una tendencia a concebir los libros en parejas) fue *Edificios-cuerpo*, una conferencia que había impartido en un ciclo promovido por los Amigos de ARCO, y que puse por escrito durante mi estancia en el Centre Canadien d'Architecture de Montreal durante el segundo semestre de año 2001-2. Es un gran tema para un libro muy pequeño, y se nota mucho en él la presencia de algunos de mis viejos fantasmas: el Templo, los órdenes arquitectónicos, los delirios surrealistas, etc. Lo redacté pensando en una colección nueva de libros de arte y cultura visual: Azul Mínima, de Ediciones Siruela, concebida con Jacobo Stuart pero puesta en marcha ya por la nueva directora de la editorial, Ofelia Grande de Andrés. Estoy particularmente satisfecho con la dirección de esta serie al poder otorgarme a mí mismo (y a los demás) el regalo intelectual de cada uno de sus títulos. Esto es muy distinto de la oscura labor asesora para otras editoriales, importante, ciertamente, pero más ingrata, en todos los sentidos.

Muchas de mis preocupaciones anteriores confluyeron, finalmente, en la dirección de un equipo de investigación con el que elaboramos el libro *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Su origen remoto puede estar en mi antiguo interés por las arquitecturas soñadas y extrañas, pero pronto adquirió el tema otras implicaciones: queríamos descubrir y valorar a los creadores espontáneos de arquitecturas desperdigados por el territorio español. Eran semianalfabetos, casi siempre, trabajaban al margen del sistema del arte, y aparecían ante nosotros como un excelente material para reflexionar sobre los orígenes antropológicos de la creación. Su presencia repentina en el seno de la alta cultura tenía un indudable valor provocador, como lo prueba el pacto de silencio que el mundo del arte contemporáneo parece haber sellado en torno a este fenómeno. Este libro tiene para mí, además,

un notable valor sentimental, pues trabajé muy duramente en la edición de sus textos durante la convalecencia de una penosa intervención quirúrgica. Me quedé sordo del oído derecho y con una fastidiosa parálisis facial que ha dejado algunas secuelas permanentes. En aquellas condiciones yo me sentía muy solidario con aquellos creadores aislados e incomprensidos, que habían consagrado sus vidas a la realización solipsista de una obra personal, inútil, sin destino social aparente. El arte por el arte, al fin. Un último refugio de la utopía. La verdad es que todos los humanos somos creadores, artistas no reconocidos, y esos herederos del cartero Cheval son nuestros parientes espirituales, espejos hipotéticos de lo que podríamos ser.

Acabaré diciendo algo de mi último libro, terminado y entregado a la editorial, pero no publicado todavía en estos momentos. Se titula *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Me parece que implica otro cambio de tercio, pues me ocupo de un tema olvidado en los debates actuales sobre el arte contemporáneo como es el de si hay en toda la modernidad un "orden visual" distinto del que se inventó en el renacimiento y si este modo de visión posee una cierta coherencia interna. Abordo la cuestión desde seis atalayas analíticas: el punto de vista (que habría pasado de la monofocalidad del quattrocento a la visión panóptica de la modernidad), el movimiento (con la evolución desde el movimiento ilusorio al movimiento real), el primitivismo (con la puesta en cuestión de los modelos de la tradición clásica), el objeto (que se afirma como tal abandonando su estatuto subsidiario como asunto de representaciones ilusorias), el suelo como territorio privilegiado de la creación (muy importante desde la segunda mitad del siglo XX) y, finalmente, el aura y la multiplicación de las imágenes (reevaluando desde otra perspectiva el término popularizado por Walter Benjamin). Quizá sea una obra demasiado ambiciosa en sus planteamientos, con la pretensión de resolver los asuntos teóricos examinando una multitud de creaciones, desde el renacimiento hasta el momento actual. Pero no es otra historia del arte contemporáneo sino un ensayo interpretativo que se plantea los "modos de visión" como fenómenos de tiempo largo (me apropio una vez más del concepto de Braudel). Sí debo decir que he sentido al escribir este libro un notable desasosiego y malignas tentaciones de abandonarlo inconcluso. Supongo que estoy en ese momento peligroso de la vida en el que podemos confundir las dudas respecto al futuro personal con la aceptación nihilista del fin de la historia. He hecho, pues, un gran ejercicio de voluntad al terminarlo. Es una manera de afirmar que la vida sigue y que la historia no se detiene. El tiempo dirá si se ha tratado de otro acto fallido.

De todos modos, como resumen de esta rendición de cuentas (y por cuya extensión os pido disculpas), sólo puedo presentar la conclusión de que no hay conclusión. Lo que ya hemos hecho no nos pertenece. Son los otros quienes deben decidir si les sirve, y hasta qué punto, lo que hemos intentado ofrecer. Muchas gracias por vuestra atención.

APÉNDICE 1

LIBROS “ACADÉMICOS” DE JUAN ANTONIO RAMÍREZ, BREVEMENTE COMENTADOS.

-Historia y estética de la historieta española (1939-1970). (Resumen de la tesis doctoral leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid). Salamanca 1975. 36 págs.

Este folleto es un índice detallado de la tesis doctoral, tal como fue presentada. Algunos apartados están comentados con brevedad.

-El comic femenino en España. Arte sub y anulación. Edicusa, Madrid 1975. 254 págs. ill. (Premio de ensayo “Ciudad de Barcelona”, 1975).

Publicado unos meses antes de la muerte del general Franco. Es un trabajo pionero de los “estudios de género” en los ambientes académicos de la historia del arte en España. Se hace ahí un estudio de los tebeos destinados a las chicas españolas en el periodo comprendido entre el final de la guerra civil y los primeros años setenta. Fue una oportunidad para desplegar una metodología sociológica en la que las consideraciones formales o lingüísticas tendían a desvelar la fuerte carga ideológica de aquellos productos “artísticos”. El tono irónico del relato no oculta la voluntad de abordar el estudio de los tebeos con rigor conceptual, utilizando instrumentos teóricos procedentes del estructuralismo y del marxismo. Una anécdota: en la portada figura el nombre de “José Antonio” Ramírez, en vez de “Juan Antonio”, una errata explicable por la omnipresencia en la España franquista de José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange Española.

-La historieta cómica de postguerra. Edicusa, Madrid 1975. 336 págs. ill.

Este libro fue, como el anterior, una derivación de la tesis doctoral, defendida en la UCM el mismo año de 1975. El estudio de los tebeos humorísticos en la España de la dictadura (hasta los primeros años setenta) se abordó utilizando una metodología sociológica y lingüística, con abundantes conceptos estructuralistas. El análisis formal de las distintas escuelas gráficas se combinaba con el de los patrones narrativos, siguiendo parámetros teóricos inspirados en Vladimir Propp y en Levi Strauss, entre otros.

-Medios de masas e historia del arte. Ed. Cátedra, Madrid 1976. 322 págs. ill. (Varias reediciones ulteriores).

Encargado por Antonio Bonet Correa para las colecciones de arte de Ediciones Cátedra, que se acababan de crear, fue redactado en un verano reutilizando, en parte, algunos materiales inéditos empleados por su autor en la tesis doctoral. Abordaba de frente el problema de la multiplicación de las imágenes en el mundo contemporáneo (se acuñó entonces el término “densificación iconográfica”), examinaba los supuestos lingüísticos de los medios icónicos (fotografía, cartel, cómic, cine y televisión), y propugnaba una renovación de la historia del arte que permitiera incluir también en su seno el examen de estos nuevos medios. Este libro se anticipó en unos 15 ó 20 años a los debates anglosajones sobre la “cultura visual” frente a la historia del

arte, un asunto especialmente candente en todo el mundo a principios del siglo XXI.

-*El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense y Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Madrid 1978. 103 págs. ill.

Un estudio de archivo sobre arte, urbanismo y economía. Se examinaban las razones por las que no se ejecutó un proyecto para levantar una gran catedral en Orihuela (Alicante), en la segunda mitad del siglo XVIII. Las causas del fracaso no fueron ya económicas, pues se demostraba la buena salud de las finanzas del cabildo catedralicio, sino que obedecían a razones urbanísticas y a la aparición de una nueva mentalidad ilustrada que no veía con buenos ojos los dispendios en actividades "inútiles" o meramente suntuarias.

-*Historia del Arte* (con J. M. de Azcárate y A. E. Pérez Sánchez). Ed. Anaya, Madrid 1978. 1024 pág. ill. (Varias reimpressiones ulteriores). Nueva edición corregida, ampliada y rediseñada en 1995 (678 págs. ill.).

Manual concebido para el antiguo Curso de Orientación Universitaria. Yo redacté la tercera parte, dedicada al arte contemporáneo. Fue un libro muy utilizado por numerosos alumnos y profesores en toda España hasta que la editorial decidió descatalogarlo en torno al año 2002. Se incluyeron apartados dedicados al cine, la fotografía, carteles y cómics, de modo que quizá fuera la primera historia general del arte que incorporaba los principales episodios de la "cultura visual" contemporánea.

-*Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*. Universidad de Málaga, 1981. 270 págs. ill. (Reeditado con importantes ampliaciones en *Edificios y sueños* y en *Construcciones ilusorias*).

Las cinco primeras lecciones de un curso de doctorado fueron publicadas provisionalmente en esta edición restringida, para usos escolar, de 500 ejemplares. Todas esas clases (más otras cinco que se redactaron más tarde) fueron recogidas después en los libros *Construcciones ilusorias* y *Edificios y sueños*.

-*Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza Editorial, Madrid 1983. 267 págs. ill. (Reedición en 1988).

Al acabar la tesis doctoral me orienté hacia el estudio de las fantasías y utopías arquitectónicas. Fruto de esta preocupación son varios libros relacionados entre sí. Se abordaban en éste las relaciones entre los textos (la teoría arquitectónica, pero también las obras meramente literarias y religiosas) y los edificios, tal como éstos han aparecido representados en la pintura y en la ilustración gráfica. Acuñé entonces el concepto de "iconografía del lugar", especialmente pertinente en el ensayo más largo del libro, dedicado a "El templo de Jerusalén en la pintura antigua". En otros capítulos se habla de la ciudad ideal y de los avatares iconográficos de las siete maravillas del mundo antiguo, de la arquitectura en la pintura del renacimiento, y de la prospectiva-ciencia ficción.

-*Edificios y sueños. (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Universidades de Málaga y Salamanca, Málaga 1983. 416 págs. ill. (Nueva edición en Editorial Nerea, Madrid 1991. 336 págs. Ill).

Los ensayos recogidos en este libro abordan asuntos como el de ciertos edi-

ficios medievales de planta centralizada en relación con el Templo de Salomón, el sistema de los órdenes en el renacimiento y el barroco, el estudio iconológico por menorizado de la iglesia de San Ivo alla Sapienza de Roma, un análisis de la arquitectura en los cómics y en el cine (germen del libro *La arquitectura en el cine*), y las relaciones entre el surrealismo y la arquitectura.

-*Oxidos mezclados (América, fragmentos epidérmicos)*. Ediciones Libertarias, Madrid 1985. 158 pág. (Finalista en el "Premio Anagrama de Ensayo", 1985).

Ensayos de carácter crítico y literario, con algunos poemas y cuentos. El libro fue escrito en Nueva York durante el curso 1982-83, mientras realizaba las investigaciones que desembocaron en *La arquitectura en el cine*.

-*La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Ed. Hermann Blume, Madrid 1986. 349 págs. ill. (Finalista en el Premio Nacional de Ensayo otorgado por el Ministerio de Cultura; Premio "Film Historia 87"). Segunda edición: Alianza Editorial, Madrid 1993. Edición norteamericana: *Architecture for the Screen*. Mc Farland, Jefferson 2004. Traducción de John F. Moffitt).

La arquitectura visualizada en las películas del cine clásico fue diseñada y construida (o pintada) en Hollywood antes de ser filmada y proyectada en las pantallas de todo el mundo. En los seis primeros capítulos del libro se describen los procedimientos artísticos de los estudios y se examina la aportación de los principales artistas. La segunda parte está dedicada a los distintos estilos arquitectónicos recreados por los "directores artísticos". Este libro tiene como telón de fondo el debate entre el eclecticismo y la modernidad arquitectónica a lo largo de la primera mitad del siglo XX. El triunfo final de este "estilo" geométrico y desornamentado se produjo gracias a algunas películas sofisticadas que presentaban a personajes positivos en entornos arquitectónicos derivados de la vanguardia. Se trata, pues, de una obra que se inserta por igual en la historia del cine y en la historia de la arquitectura.

-*El estilo del relax. N-340, Málaga, h. 1953-1965*. (Sobre una idea de Diego Santos con fotografías de Carlos Canal). Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987. 118 págs. ill.

La arquitectura "surrealizante" de los años cincuenta-sesenta en la Costa del Sol, tal como fue reconocida (y recreada) por el artista Diego Santos, fotografiada por Carlos Canal y examinada por mí. Este libro fue el catálogo de una exposición presentada en las salas del Colegio de Arquitectos de Málaga.

-*Arte prehistórico y primitivo*. Biblioteca Básica de Arte. Ed. Anaya, Madrid 1989. 96 págs. ill. Ed. italiana: *Arte preistorica e primitiva*. Fenice 2000, Milano 1994.

Como director de la Biblioteca Básica de la Editorial Anaya escribí este tomo para crear un modelo o estructura que pudiera ser seguido por los otros autores de la serie. La novedad mayor estribaba en presentar siempre en cada página o doble página una unidad completa de sentido, gráfica y literaria. Se explicaba el arte prehistórico y el de los pueblos sin escritura en estrecha relación con los desarrollos del arte contemporáneo. El tono era divulgativo, dirigido a un público presumiblemente juvenil.

-*El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando y El Templo de*

Salomón según Jerónimo de Prado. Acompaña a estos dos volúmenes, editados por J. A. Ramírez, un tercer volumen de estudios, dirigido por el mismo autor: *Dios, arquitecto* (con contribuciones de J. A. Ramírez, R. Taylor, A. Corboz, R. J. van Pelt y A. Martínez Ripoll). Ediciones Siruela, Madrid 1991. 549 pp. ill. (vol. I); 127 págs. ill. (vol. II); 364 págs. ill. (vol. III). Segunda edición de *Dios, arquitecto*: 1994.

La monumental reconstrucción literaria y visual del Templo de Salomón emprendida por los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando (este último, discípulo de Juan de Herrera), publicada originalmente en latín en Roma a principios del siglo XVII, no había sido reeditada nunca completa. Logré culminar este ambicioso proyecto editorial, después de más de siete años de trabajo. En una caja gigante se incluye: a) La traducción al castellano del volumen segundo, más los prefacios de los otros dos (a cargo del latinista José Luis Oliver Domingo), con una reproducción facsimilar de todos los grabados de la obra. b) Una edición facsimil del manuscrito alternativo, de Jerónimo de Prado (conservado en la biblioteca de la Universidad de Harvard). c) Un volumen complementario de estudios, a cargo de un equipo internacional de expertos, seleccionado por mí. d) Un disquete con índices para manejar la obra con mayor comodidad, preparado por Cristina Gutiérrez Cortines. Esta obra recibió varios premios editoriales. Los volúmenes "a" y el "c", titulados respectivamente *El Templo de Salomón* y *Dios, arquitecto*, han sido reeditados luego separadamente en la Biblioteca Azul de Ediciones Siruela.

-*El arte de las vanguardias*. Biblioteca Básica de Arte. Ed. Anaya, Madrid 1991. 96 págs. ill. Segunda edición: 1998. Edición italiana: *L'Arte delle Avanguardie*. Fenice 2000, Milano 1993.

Librito de divulgación, con las características de la colección que exigen una correcta integración entre texto e imagen.

-*Gaudí. La arquitectura como obra de arte total*. Ed. Anaya, Madrid 1992. 96 pp. ill. Monografía completa y guía para visitar las obras del gran arquitecto catalán. Pese a la naturaleza divulgativa de la colección, hay algunas aportaciones novedosas que no se encuentran en otros libros dedicados al mismo creador.

-*Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Ed. Visor, Madrid 1992. 258 págs. ill.

Se recogen aquí artículos y ensayos diversos publicados antes en periódicos y revistas culturales (*El País*, *Liberación*, *Lápiz*, *Arquitectura Viva*, etc.). El tono no es erudito sino crítico. El común denominador de todos ellos es su referencia a la problemática creativa en un momento optimista para el sistema capitalista, que vivió un triunfo apoteósico tras la caída del muro de Berlín.

-*Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, Madrid 1993. 309 pp. ill. Segunda edición: 1994. Edición inglesa: *Duchamp. Love and Death, even*. Traducción de Alexander R. Tulloch. Reaktion Books, Londres 1998. 293 págs. ill.

Aunque es el fruto de varios años de investigación previa, este libro fue escrito en el Getty Center for the History of Art and the Humanities de Los Ángeles durante el curso 1991-92. Es una monografía completa sobre esta figura capital de la vanguardia

artística. Contiene una nueva lectura de los ready-mades, un examen muy minucioso del funcionamiento y de las fuentes visuales del *Gran vidrio*, y un estudio detallado, también, de *Étant donnés*. Las obras pictóricas del primer de Duchamp (hasta 1912) son examinadas al final, como un apéndice del libro, dando a entender así la importancia de la ruptura que supuso la invención del ready-made, a partir de 1913.

-*Grupos temáticos del tebeo de aventuras en la España de la postguerra*. Los mamotretos de Grafito. Serie Fotoplagias, letra V. Colectivo Nutria y Mario Ayuso Editor. Madrid 1994. 68 págs. ill. [Reproducción facsímil del artículo del mismo título publicado en dos partes en *Cuadernos de Realidades Sociales*, nums. 8-9, Madrid 1975 y 1976].

Edición clandestina, no controlada ni autorizada por el autor (aunque benevolmente aceptada a posteriori) de dos artículos largos publicados en una revista especializada en los años setenta. Estos textos (como los dos primeros libros) eran, básicamente, fragmentos desgajados de la tesis doctoral.

-*Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la historia, segundo milenio*. Ed. Anagrama, Barcelona 1994. 148 págs., ill. Edición francesa: *Les usines à valeurs. Écosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*. Éditions Jacqueline Chambon, colección "Rayon Art", Marsella 1995.

Utilizando la estrategia de las viejas cartillas escolares y de los libros de emblemas, se hace una descripción del sistema del arte hablando de los agentes que componen su "ecosistema" y de las condiciones intelectuales que permiten elaborar la historia del arte. Muchos capítulos están acompañados por ilustraciones semi-humorísticas con unos versitos alusivos a la problemática correspondiente. Se trata de un libro engañoso en su aparente simplicidad, pues su formato "infantil" esconde una carga crítica contra la confusión y la pedantería, tan abundantes en el sector artístico contemporáneo.

-*Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Cien, Madrid 1994. 72 págs. ill. Reedición ampliada: *Picasso, biografía. El mirón y la duplicidad*. Suplemento especial *SUR*, 25 de octubre de 2003, págs. 1-23.

Monografía pequeña pero completa sobre el genial artista malagueño, escrita ex profeso para una colección de precio fijo y mínimo, cien pesetas. Bromeé sobre ello diciendo que este librito era "el Picasso más barato del mundo".

-*Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*. Lápiz, Colección "Textos [im]pertinentes", Madrid 1994. 189 págs., ill.

Primero y único título de una colección de libros que iba a sacar la revista *Lápiz*. Se recogen en él algunos textos críticos sobre la huella y los ecos artísticos de aquel "año de España" que fue el 1992.

-*Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1996. 190 págs. ill. Segunda edición corregida y ampliada: 1999.

Esta obra se dirige preferentemente a los estudiantes de arte y de arquitectura que quieran escribir sobre sus materias. Contiene consejos y trucos profesionales para hacer artículos y críticas, libros de distinto tipo, guiones, etc. Es especialmente útil para

quienes deseen elaborar tesis doctorales. La naturaleza icónico-verbal de la escritura artística es tenida muy en cuenta en las indicaciones suministradas en todo momento.

-*Historia del Arte*. 4 vols. Alianza Editorial, Madrid 1996-1997. [Director de toda la obra, autor de los cuatro prólogos y del módulo "El arte de las vanguardias históricas" incluido en el vol. 4, dedicado a la "Época contemporánea"].

La necesidad de dotar de instrumentos didácticos fiables y actualizados a las nuevas generaciones de estudiantes universitarios me estimuló para dirigir esta obra. Participaron en ella 32 historiadores del arte españoles que redactaron otros tantos "módulos" temáticos, repartidos en cuatro volúmenes. Se trata de un manual que contiene el saber esencial (y las ilustraciones básicas) de toda la historia universal del arte.

-*Historia y crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*. *Art History and Critique: Faults (and Failures)*. *Kunstgeschichte und Kunstkritik: Kennen (und Können)*. Fundación César Manrique (Lanzarote), Colección Cuadernas, Madrid 1998, 113 págs. ill.

La versión inicial de este texto fue presentada como una ponencia-marco en el XI Congreso del CEHA celebrado en Valencia el año 1996. Se trata de una invitación a reconsiderar el papel y la función de la historia y de la crítica del arte. Los fallos (o fallas) de la vieja disciplina deben alumbrar una nueva actitud que permita considerar a la historia del arte como una disciplina paradigmática en las sociedades contemporáneas, muy condicionadas por el papel predominante de las imágenes.

-*La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Ediciones Siruela, Madrid 1998, 184 pp., ill. Edición inglesa con algunas ampliaciones: *The Beehive Metaphor. From Gaudí to Le Corbusier*. Reaktion Books, London 2000, 174 págs. ill. Edición italiana: *La metafora dell'alveare nell'architettura e nell'arte*. Bruno Mondadori, Milán 2002, 166 pp. Edición rumana: *Metafora stupului. De la Gaudí la Le Corbusier*. Editura Meridiane, Bucarest 2003, 118 págs. Edición turca: Dost, Ankara 2007.

Mi infancia, con la presencia constante de las colmenas de mi padre apicultor, explica en parte la intuición inicial que dio origen a este libro: en los orígenes y en el primer desarrollo del Movimiento Moderno jugaron un importante papel las metáforas apícolas. Se estudian en este sentido algunos casos ejemplares como los de Gaudí, Wright, La Ruche de Montparnasse, el expresionismo alemán y Le Corbusier. Se trata de una época en la que las colmenas suscitaban todo tipo de asociaciones positivas.

-*Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Electa, Madrid 1999, 63 págs. ill.

Libro de divulgación dedicado a este célebre cuadro de Picasso. Pero contiene aportaciones personales al situar a esta pintura en la órbita surrealista, y dentro de la secuencia narrativa del "Sueño y mentira de Franco". También se apunta ya, entre otras cosas, a la relación de "Guernica" con la fuente "Almadén" de A. Calder, un asunto que desarrollé luego en uno de los capítulos de *Corpus Solus*.

-*Historia del Arte*. Bachillerato 2. Con Manuel Arias, M^a Antonia García Fuentes, Beatriz del Castillo y Belén Pallol. Ediciones SM, Madrid 1999, 527 págs. ill. Segunda edición corregida: 2000. Seguido de *Historia del Arte. Recursos didácticos*. Con un CD-ROM. En colaboración con Manuel Arias, Carmen Blanco, Belén Pallol, y el equipo de

SM. Ediciones SM, Madrid 2001. Varias reimpressiones en los años posteriores.

Manual para la enseñanza de la historia del arte en el nuevo bachillerato. Yo redacté el tema primero y todos los relativos al arte del siglo XX. También soy el autor de los pequeños ensayos temáticos, correspondientes a todas las épocas de la historia del arte, que están intercalados en distintos lugares del libro.

-*Latoflexia y latotomía. Tratado breve.* Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga. Sala de Arte Moreno Villa, Málaga 2000. ill.

El año 2000 expuse en Málaga mis creaciones de latas cortadas y dobladas. Pero en vez de elaborar para la ocasión un catálogo convencional con ensayos y fotos de las obras, decidí publicar un tratado sobre el modo de ejecutar muchas de las cosas presentadas. Me inspiré para ello en los antiguos manuales de papiroflexia. La latoflexia, tal como la entiendo, es un arte mínimo, social (muchos pueden practicarlo), rápido, barato, no comercializable y ecológico (es importante la idea del reciclaje).

-*Dalí: lo crudo y lo podrido.* Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid 2002, 152 págs. ill.

Se recogen en este libro tres ensayos dedicados a Salvador Dalí: en el primero de ellos se abordan cuestiones como las visiones del cuerpo y del amor que mantuvo el artista ampurdanés; el segundo está dedicado a su concepción de la arquitectura (se analizan sus distintos "clasicismos"); el tercero se ocupa de mostrar las relaciones entre el método iconológico, de gran abolengo en la historia del arte, y el paranoico-crítico elaborado por Dalí.

-*Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.* Ediciones Siruela, Madrid 2003. 355 págs. ill.

Este libro partió de la tentativa de presentar un panorama de lo que el arte contemporáneo (desde finales del siglo XIX hasta el momento actual) ha realizado con el cuerpo humano. El resultado es un conjunto de fragmentos que podrían servir para la elaboración de un hipotético "mapa" completo del cuerpo, algo que considero realmente imposible: se trata de veinte ensayos en los que se tratan cuestiones como el cuerpo ideal, el cuerpo en movimiento, la ropa, la piel, el cuerpo desmembrado, el cuerpo transparente, los fluidos corporales (las lágrimas), el sexo, etc. Junto a estos temas generales hay capítulos dedicados a artistas concretos como David Nebreda, Orlan, Lygia Clark, Rebeca Horn, Elena del Rivero, Aganetha Dyck, Amaya Bozal, etc. El título del libro es una evocación de *Locus solus* de Raymond Roussel.

-*Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones.* Ediciones Siruela, Madrid 2003, 104 pp., ill.

Este libro es un *pendant* asimétrico de *Corpus solus*. Trata del modo como las metáforas corporales han influido en la teoría y en la práctica arquitectónicas. Se estudian los ecos de Vitruvio desde el renacimiento en adelante y la teoría proporcional antropocéntrica, con su reemergencia en el *modulor* de Le Corbusier. Los edificios con forma de cuerpo (completa o parcial) reciben un tratamiento especial examinándose la obra de arquitectos o de pintores de arquitecturas, especialmente

importantes en la órbita surrealista.

-*Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.* (Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, editores). Ediciones Cátedra, Madrid 2004, 310 págs. ill.

Este libro es el resultado de las sesiones de trabajo del seminario que dirigí en el mes de julio de 2003 por encargo de la Fundación Duques de Soria. Se recogen los textos de diez autores en los que se traza una panorámica de las tendencias y pulsiones del arte en los primeros años del siglo XXI.

-*Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España.* Ediciones Siruela, Madrid 2006, 463 págs., ill. [J. A. Ramírez, director. Otros autores: G. M. Borrás, J. Díaz, F. J. Galante, J. Hernando, J. J. Lahuerta, M. M. Lozano, F. Martín, F. J. Pérez, C. Reyero, L. Rosa, F. J. San Martín, M. Seguí, M. L. Sobrino].

Consecuencia final de un proyecto de investigación colectivo financiado por el Ministerio de Educación, contiene más de sesenta ensayos sobre los principales creadores marginales del estado español. Son escultores espontáneos que trabajan como arquitectos (o viceversa) y de ahí el término que inventamos para designarlos. Próximos al *art brut* constituyen el último descubrimiento dentro de la escena del arte. Yo escribí el prólogo y tres ensayos monográficos, determiné la estructura de la obra y redacté las 10 introducciones de los capítulos.

APÉNDICE 2

ARTÍCULOS ESPECIALIZADOS, CAPÍTULOS DE OBRAS COLECTIVAS, Y ENSAYOS EN CATÁLOGOS.

[Selección de algunos de los textos más relevantes que no han sido recogidos en los libros de JAR]

-"Las pintadas y sus transformaciones. Factores semánticos y expresivos del ruido visual". *Comunicación XXI*, num. 18, Madrid 1974, págs. 15-16, 22 y 45-46.

-"Grupos temáticos del tebeo de aventuras en la España de la postguerra. Notas para una historia iconográfica e ideológica". [Dos entregas en otros tantos números de la misma revista]. *Cuadernos de Realidades Sociales*, num. 8, septiembre de 1975, págs. 81-120, y num. 9, enero de 1976, págs. 87-150.

-"Estructura e ideología del tebeo de aventuras en la España de postguerra". *Cuadernos de Realidades Sociales*, num. 13, mayo de 1977, págs. 27-46.

-"Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order". *Art History*, vol. 4, num. 2, junio 1981, págs. 175-185. [Edición española: "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero". *Goya*, num. 160, enero-febrero 1981, págs. 202-211.

-"Imágenes para un pueblo. Connotaciones, arquetipos y concordancias en la iconografía de postguerra". En el libro dirigido por A. Bonet Correa *Arte del franquismo*. Ed. Cátedra, Madrid 1981, págs. 225-260.

-"Catecismo breve de la postmodernidad. Notas provisionales". *La luna de*

Madrid, num. 24, enero de 1986, pp. 20-22. También en el libro colectivo *La polémica de la postmodernidad*. Eds. Libertarias, Madrid 1986.

- "El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea". *El Croquis*, año V, num. 25, Madrid, julio de 1986, págs. 6-22. También en las actas del simposio *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. CEHA, Málaga-Melilla 1985, págs. 15-57.

- "L. A. 92: Ripe rap, destrucción deconstrucción". *Revista de Occidente*, Núm. 145, Junio 1993, pp. 115-143. También en *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo*, (Francisco Jarauta, editor), Arteleku, San Sebastián 1993, págs. 91-132.

- "Francesc Torres: Emblems, Allegories, Theater of Memory... / Francesc Torres: emblemas, alegorías, teatro de la memoria..." [texto en español e inglés]. En *Too Late for Goya. Works by Francesc Torres*. Catálogo de exposición a cargo de Marilyn Zeitlin. Arizona State University Art Museum. Tempe, Arizona 1993, págs. 24-39.

- "Duchamp: corps démultiplié, hasard objectif et action". En el catálogo de la exposición *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*. Centre Georges Pompidou, Gallimard/Electa, París 1995, págs. 279-283.

- "Fragmentos y ruinas de utopía. (Textículos de La Habana)". *La Balsa de la Medusa*, num. 37, 1996, pp. 75-91. Edición italiana: "Frammenti e rovine di utopia. (Textículos dall'Avana)". *Oz. Rivista Internazionale di Utopie*, num. 3, 1995, págs. 69-81.

- "El mito de la Dama de Elche". *Historia 16*, num. 251, marzo 1997, págs. 3 y 74-79.

- "Camuflatge. (Ocultació. Dissimulació)". *Transversal. Revista de cultura contemporània*. num. 2, Lleida 1997, págs. 37-39.

- "Espiral de utopías. Kabakov: palacio (torre y faro) de los proyectos". *Arquitectura Viva*, num. 65, marzo-abril 1999, págs. 70-72. Edición en inglés ("Spiral of Utopias. Kabakov: Pallace (Tower and Lighthouse) of Projects") y en japonés en *A+U. Architecture and Urbanism* (Tokyo), num. 00:01 (352), enero del 2000, págs. 12-23.

- "Que cien años no es nada. La modernidad como ciclo largo y el punto de vista múltiple". En el catálogo de la exposición *Confines. Miradas, discursos, figuras, en los extremos del siglo XX*. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Madrid 2000, págs. 43-58.

- "Am rande des Abgrundes: künstlerische Beweggründe für sechs Arten von Umarmungen" ["Al borde del abismo: razones artísticas para seis tipos de abrazos"]. En el catálogo *Picasso: Die Umarmung*. Neue Nationalgalerie, Berlín 2000, págs. 49-57 y 293-297. Reeditado en *Picasso vuelve*. Pedro Luis Gómez (coordinador). SUR, Málaga 2003, págs. 128-139.

- "Reflejos y reflexiones del medio especular. Reflections Upon the Mirror as a Medium". *Exit. El espejo*. Número cero, Madrid 2000, págs. 16-36.

- "Un neorrealismo pauperista. (La contra-arqueología lingüística de Rogelio López Cuenca)". "A Pauperistic Neo-realism. (The Lingüistic Counter-archaeology of Rogelio López Cuenca)". En el catálogo *Rogelio López Cuenca. Obras*. Diputación

de Granada, Granada 2000, págs. 11-30 y 141-150.

-“Escalaes pintades (escales sens fi) / Escaleras pintadas (escaleras sin fin)”. Más trece fichas relativas a otros tantos cuadros con escaleras: “Escalera de tramo recto”; “Escalera que surge de un muro”; “Escalera de tramos paralelos”; “Escalera de dos tramos en ángulo”; “Escalera de varios ramales”; Escalera imperial”; “Escalera samba”; “Escalera en el aire”; “Horror a la barandilla”; “Escalera aleatoria”; “Escalera de trazo curvo”; “Subir (a los cielos), descender (a los infiernos)”. En el catálogo de la exposición *Réquiem per l'escala/ Réquiem por la escalera*. Comisario: Oscar Tusquets. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001, págs. 17-30 y 64, 78, 88, 98, 108, 124, 134, 144, 156, 166, 178, 194, 208. Reeditado con algunas modificaciones en *Réquiem por la escalera/Réquiem for the Staircase*. RqueR editorial, Barcelona 2004.

-“Nota (apasionada) sobre gestos y pasiones”. En el catálogo *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba 2003, págs. 157-162.

-“Desintegración: de Babel al 11 de septiembre”. Conferencia de clausura del 14º Congreso del CEHA. En *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002). Tomo I. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Málaga 2003, págs. 27-58.

-“La utopía daliniana y la basura artística”. En el catálogo *Dalí. Cultura de masas*. Comisario Félix Fanés. Fundación Gala-Salvador Dalí, MNCARS y Fundación La Caixa, Barcelona 2004, págs. 250-253. [Con ediciones en catalán y en inglés]. Reeditado en holandés en el catálogo *Alles Dalí. Film, mode, fotografie, design, reclame, schilderkunst*. Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam 2005 [con otra edición en inglés: *It's all Dalí. Film, fashion, photography, design, advertising, painting*]

-“Dalí: Edificios-cuerpo”. En *Persistence and Memory. New Critical Perspectives on Dalí at the Centennial*. Edited by Hank Hine, William Jeffett and Kelly Reynolds. The Salvador Dalí Museum St. Petersburg, Florida-Bompiani, 2004, págs. 105-112.

-“Superpigmalión. El artista contemporáneo, ampliado y mejorado”. En Facundo Tomás e Isabel Justo (Eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*. Anthropos y Universidad Politécnica de Valencia, Barcelona 2005, págs. 241-260.

-“El valor de la imagen. La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción”. “The value of an Image. Criticism and Art History faced with the Copyright Issue”. *LAPIZ. Revista Internacional de Arte*. Num. 217, noviembre 2005, págs. 26-41.

-“Lichtenstein, en proceso”. En el catálogo *Lichtenstein en proceso*. Fundación Juan March, Madrid 2005, págs. 13-23. [Versión inglesa: “Lichtenstein, in Process”. págs. 94-100]. Reeditado con algunas correcciones en el catálogo *Roy Lichtenstein, de principio a fin*. Fundación Juan March, Madrid 2007, págs. 16-23. [Con edición en inglés]. Edición francesa: “Lichtentein, l'art en mouvement”. En el catálogo *Roy Lichtenstein. Évolution*. Pinacothèque de Paris, Paris 2007, págs. 16-23.

-“De la ruina a la destrucción arquitectónica (Para una iconografía del caos)”. En *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Actas del XVI congreso del CEHA. Ponencia-marco de la Mesa II: Arte y conflictos bélicos en la Historia: de la

aldea al mundo global. Las Palmas de Gran Canaria, 2006, págs. 525-553.

-“El Bosco en la vanguardia”. En AA VV, *El Museo del Prado y el arte contemporáneo. La influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*. Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Guttenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2007, págs. 37-68.

-“Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por estratos”. En José Guerrero. *Catálogo razonado. Volumen 1, 1931-1969*. Centro José Guerrero-Telefónica, Granada 2007, págs. 68-97.

-“Aura: el regreso”. En *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Museo Nacional del Prado / Fundación Focus –Abengoa, Madrid 2007, págs. 815-833.

■ *“Ferdinandus Ortiz faciebat...” A propósito de la imagen de Santa Teresa para los Carmelitas de Alcaudete (Jaén)*

Francisco Rojas Serrano

Investigador vinculado a la Universidad de Jaén

Málaga, 1760. En este año, el escultor Fernando Ortiz realiza una obra representando a Santa Teresa [1] por encargo del Convento de la Encarnación, vulgo del Carmen, de Padres Carmelitas Descalzos de la villa de Alcaudete (Jaén).

Lejos de constituirse como un amplio estudio sino más bien como unas notas referentes a la obra en cuestión, la intención del presente trabajo se orienta a destacar la figura de un escultor un tanto olvidado como es Fernando Ortiz, algo que no obstante está cambiando en los últimos años con la publicación de distintos estudios sobre su obra. En este sentido debemos apuntar que no nos encontramos frente a un escultor de segunda fila, sino ante toda una sobresaliente figura del quehacer artístico español del Siglo de la Ilustración¹. Fernando Ortiz nace hacia 1717 en Málaga, desconociéndose por el momento los datos referentes a su formación como escultor. Romero Torres señalaba en 1981² el posible aprendizaje en el taller de Miguel Félix de Zayas, escultor este último formado a la sombra de Mena. No obstante, deja abierta la posibilidad de que fuese José de Medina (escultor malagueño activo en Jaén en el siglo XVIII) el verdadero encargado de formar a Ortiz en el difícil mundo de la escultura. Ambas teorías aparecen respaldadas, años más tarde, por Sánchez López que apunta a la posibilidad de que existieran contactos simultáneos entre un taller y otro³. Sea como fuere, la formación de Fernando Ortiz da paso al periodo que, sin duda, marcará su producción escultórica de ahí en adelante. Nos estamos refiriendo a su paso por la Corte en 1756 en donde se le nombra Perito de las canteras andaluzas, con la difícil a la par que notoria misión de seleccionar los materiales que iban destinados a la construcción del nuevo Palacio Real⁴. Su puesto al servicio del rey se verá compaginado con encargos desde otros lugares de la

* ROJAS SERRANO, Francisco: “Ferdinandus Ortiz faciebat...” A propósito de la imagen de Santa Teresa para los Carmelitas de Alcaudete (Jaén)”, en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 539-547.

¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “Renovarse o morir. Panorámica de la escultura andaluza y mediterránea en tiempos de José Luján Pérez (1756-1815)”, en VV.AA.: *Luján Pérez y su tiempo*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, págs. 81-97.

² ROMERO TORRES, José Luis: “Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística”, *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro* nº 1-2, Servicio de Publicaciones Málaga, 1981, págs. 148-149.

³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Arte*, CEHA, Valencia, 1996, pág. 168.

⁴ ROMERO TORRES, José Luis: “Los escultores andaluces y el sueño de la Corte”, en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna*, Cajasur, Córdoba, 2002, págs. 282-300 [vol.3].



1. *Fernando Ortiz. Santa Teresa (1760). Visión frontal.*

geografía española, como es el caso de la imagen que nos ocupa. Su cargo y sus relaciones con la Corte se mantienen al menos hasta 1763, siendo ya una constante de su obra el tratamiento “marmóreo” impreso a sus esculturas en madera.

En relación con lo señalado en los párrafos anteriores, sirvan, por tanto, estas líneas para dar a conocer una obra inédita hasta ahora, así como para la reivindicación de su producción artística y del alcance de su figura que lo hacen merecedor - como hemos dicho- de un puesto destacado dentro del panorama escultórico del Barroco en España.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.

Con anterioridad al estudio propiamente dicho de la pieza, debemos plantear unas consideraciones que nos ayuden a comprender el contexto histórico en el que se enmarcan la obra y su autor. De esta manera, y remitiéndonos al ámbito específico del encargo y sus circunstancias, el Convento de la Encarnación de Alcaudete se funda por escritura dada el 10 de octubre de 1590 a D. Francisco de Córdoba y

Velasco, IV Conde de Alcaudete, y a su esposa D^a Ana Pimentel⁵, pasando en sus primeros años por una fase de crecimiento que lo llevaron a ocupar una primitiva morada provisional en unas casas cercanas a la Plaza del pueblo, cedidas al efecto por su benefactor. Con el tiempo se levantó el nuevo edificio, fechable en el siglo XVII y estudiado por Galera Andreu⁶. El autor apunta el estrecho seguimiento en este inmueble de los prototipos ya establecidos por los Carmelitas en otros de sus templos; a saber, iglesias de una sola nave, corto crucero, cúpula encamionada sobre pechinas, capillas laterales, fachada con frontón triangular rematando el conjunto, etc. Dicho en otras palabras, nos encontramos ante un templo netamente sintonizado con los presupuestos de la Reforma Católica, al servicio pleno de la comunidad destinada a habitarlo. Es entonces cuando debemos suponer que se produjo el

⁵ RIVAS MORALES, Antonio: *Guía Artística de Alcaudete. Arte y Religión*, Editorial Benamazor, Granada, 2000, pág. 94.

mayor auge vivido por la comunidad, sobre todo a partir de los hechos milagrosos atribuidos a la imagen de Jesús Nazareno que se veneraba en dicho templo⁷. Fruto de la eclosión devocional generada por esta escultura es lógico pensar que las arcas conventuales no hicieran sino aumentar considerablemente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, con la consiguiente profusión de encargos a remunerados artistas.

Es evidente que el exagerado “consumismo” de arte sacro (bien en forma de pinturas o esculturas) de esta época tendrá su justificación plena en un acontecimiento de gran calado en el campo del arte como es el Concilio de Trento (1545-1563), impulsor a posteriori de los postulados y recomendaciones a seguir en materia de representaciones de santos y de escenas religiosas. A propósito de lo dicho, conviene señalar la respuesta de la Iglesia Romana al avance del Protestantismo, impulsando, de puertas hacia adentro, la llamada Reforma Católica, con el objeto de vencer la partida en terreno propio y plantar cara al nuevo movimiento religioso mediante la autoafirmación en las propias tesis. En esta difícil tarea, el Catolicismo tendrá la ventaja de contar entre sus filas con dos españoles que serán claves para entender el cambio: Juan de Yepes Álvarez y Teresa de Cepeda y Ahumada, o lo que es lo mismo, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Quedamos por tanto ubicados en plenos años del Barroco, ante un convento carmelita de abundantes recursos fruto del culto al Nazareno que los frailes tanto promueven desde la propia Orden. Si bien, la destrucción y extravío de toda documentación acerca del establecimiento durante las desamortizaciones del XIX y la Guerra Civil condiciona, y mucho, la labor investigadora sobre los bienes muebles que en él se custodiaban y que, en parte, va a verse fundamentada en hipótesis, conjeturas o suposiciones.

Como era de esperar, y debido a los principios de la orden promotora, el culto hacia los santos carmelitas no tardó mucho en afianzarse, sirviendo como ejemplo la imponente talla del profeta Elías, obra del siglo XVII atribuida a Pedro de Mena. Es de suponer que San Juan de la Cruz gozase así mismo de veneración constante en la iglesia al margen de la representación pictórica existente en uno de los lunetos del crucero. Sin embargo, la referida pérdida de toda documentación y de la práctica totalidad de los bienes muebles sumerge en la sombra lo que vendría a ser casi una certeza. En este contexto debemos situar el encargo a Fernando Ortiz de la escultura estudiada. No obstante, y con antelación a estos años, ya existía en el templo una representación pictórica de la santa (compañera a la de San Juan de la Cruz) con un carácter más decorativo, que afortunadamente se ha conservado hasta nuestros días. El motivo fundamental del encargo de la nueva talla podemos encontrarlo en el nombramiento de Santa Teresa como patrona de la Villa. Desconocemos la

⁶ GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Granada, 1979, pág. 60.

⁷ Para más información sobre la devoción y culto al Nazareno véase REYES, Fray Jerónimo de los: *Tratado de la prodigiosa imagen de Jesús Nazareno de Alcaudete* (Granada, Imprenta de los Reyes, 1661), Ed. Facsímil de RIVAS MORALES, Antonio, Granada, 1991.

fecha en la que pudo darse la proclamación aunque sería posible que hubiese venido de la mano de la beatificación (1614) o bien de la canonización (1622), siendo esta última opción más probable. Lo que es irrefutable es que en 1752 el patronazgo estaba solidamente definido. Así se desprende del Catastro del Marqués de la Ensenada⁸, por cuanto en esas fechas se afirmaba que Santa Teresa era patrona por parte de los propios vecinos. No es de extrañar, pues, que ocho años más tarde se encargase la hechura de una nueva talla a Fernando Ortiz.

Como explicación al hecho de que Santa Teresa llegase a alcanzar el patronazgo de una villa con la que aparentemente no guardaba relación especial alguna, debemos sopesar la posibilidad real de que la santa de Ávila pernoctase una noche en el convento de Franciscanas de Santa Clara en marzo de 1575, según reza una inscripción en el interior del citado cenobio⁹. La destrucción casi total del recinto conventual nos impide conocer, a ciencia cierta, si en realidad se produjo esa visita a Alcaudete o si es producto de leyendas y creencias populares; pero en cualquier caso, el peso de los Carmelitas del Convento de la Encarnación podría haber sido suficiente para la proclamación de Santa Teresa como patrona de la ciudad hasta su desplazamiento en pro de la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta ya en el siglo XIX.

Si para 1752 la Santa de Ávila ostentaba el referido patronato, es obvio pensar que ya existía una escultura de la misma, si bien, debió cambiarse por no ser del gusto del pueblo a la par que para acomodarse a los gustos barrocos imperantes del momento. En consecuencia, en 1760 se le encarga al célebre escultor malagueño Fernando Ortiz (que para entonces ya había regresado de la Corte) la hechura de una imagen de Santa Teresa [2] estéticamente renovada y conforme a las tendencias del momento.

Desconocemos las cláusulas que pudieran contemplarse en el contrato firmado entre los frailes y el escultor, pero debido a las reducidas dimensiones de la talla (apenas 124 cms.) suponemos que pudo ir acompañada de un retablo en el que se le rindiese culto, por cuanto una refundadora de la Orden e intercesora tutelar del pueblo, no podía contentarse con ser personaje secundario de otro programa iconográfico. A partir de entonces, la santa de Ávila será venerada dignamente en el convento de los Carmelitas Descalzos de manera ininterrumpida hasta el año 1936, cuando el capellán de la iglesia la retira del culto por miedo a su posible destrucción en una guerra que no había hecho nada más que comenzar¹⁰. Al término de la contienda, carente de altar y de retablo la imagen quedó almacenada en la sacristía del templo a la espera de ser repuesta al público. Sin embargo, han tenido que pasar casi ocho décadas para que la escultura haya recuperado el sitio que se merece junto al presbiterio, gozando por otra

⁸ RIVAS MORALES, Antonio: *op. cit.*, pág. 110.

⁹ La inscripción reza así: "En el 1575 en el mes de marzo pernoctó en este convento y en esta habitación-enfermería la mística doctora Santa Teresa de Jesús. El descanso de su jornada fue consagrar las horas que debía al reposo a cuidar a las religiosas enfermas. Dioles la dulce medicina de su espíritu, consolándolas y fortaleciéndolas."

¹⁰ RIVAS MORALES, Antonio: *op. cit.*, pág. 113.



2. *Santa Teresa. Pormenor del busto y rostro.*

parte de un remozado estado de conservación tras la restauración a la que fue sometida, en julio de 2007, por parte de Sara Gómez Cantero¹¹.

2. ANÁLISIS DE LA OBRA.

Centrándonos ya en los aspectos iconográficos y formales de la imagen debemos ponerla en todo momento en relación con la producción escultórica de su autor. La paternidad segura de Ortiz sobre la obra nos permite establecer una serie de paralelismos entre esta pieza de Alcaudete y otras esculturas atribuidas hasta ahora, cuya adscripción al catálogo de Fernando Ortiz puede salir reforzada después del estudio de esta Santa Teresa.

Por el reducido tamaño de la imagen, a la par que por su importancia, señalábamos anteriormente su posible ubicación en un retablo de una de las capillas laterales o del crucero. La destrucción de los bienes muebles del convento en 1936, de

¹¹ Desde aquí mi gratitud a Sara Gómez Cantero, dado que las ilustraciones que acompañan a este texto son obra suya y están tomadas de los informes de restauración que se encuentran en el Archivo Parroquial de Santa María de Alcaudete.

una forma brutal como aparece relatado parcialmente en la obra del investigador local Telesforo Ulierte¹², nos priva de conocer sus programas iconográficos así como sus estructuras. A ello debemos añadir la inexistencia hasta ahora de documentos gráficos, al contrario que ocurre con el vecino Convento de Santa Clara o con la Parroquia de Santa María, que desvelaban cómo era exactamente el interior de la iglesia con el objeto de poder recrear la organización de altares y la ubicación exacta de la escultura que estamos tratando.

Nos encontramos ante una de las obras más logradas del genio malagueño. Dentro de la producción de Ortiz lo que más abundan son las imágenes procesionales de santos y representaciones pasionistas además de numerosas Dolorosas, siendo precisamente éstas las más propensas a sufrir desafortunadas restauraciones según varíen los gustos del momento. En el caso de la imagen de Santa Teresa no podemos afirmar si en su día procesionó por las calles de Alcaudete o no, pero es posible que así fuera debido al referido patronato, además de darse el hecho de estar finamente trabajada en su totalidad, atendiendo al mismo gusto por el detallismo preciosista, sin limitaciones en ninguna zona. No obstante, la ausencia de documentación que pruebe nuestras hipótesis hace imposible saber si la imagen pudo haber sido objeto de algún culto externo o quedó relegada al ámbito de la iglesia del convento.

Pasando al análisis de la obra en sí, es obligado señalar las excepcionales calidades del acabado de la pieza. Toda ella es un puro juego barroco que utiliza como instrumentos teatrales el vuelo de los pliegues de las vestimentas, a los que debemos unir unos magníficos estofados en el hábito de la Doctora de la Iglesia. Ya apuntaba Juan Antonio Sánchez López la capacidad de Ortiz para transmitir a sus obras el carácter mármoleo de la escultura que tanto había admirado e incluso cultivado en su periodo en la Corte e inmediato al mismo¹³, y en este caso se cumple por completo tal precisión. Los voladizos pliegues se recortan y doblan entre sí con la misma capacidad con la que se trabajaba el mármol para esculturas monumentales. Muestra de esta característica de Fernando Ortiz la podemos ver en la Inmaculada que hiciese para el Triunfo del antiguo Convento de San Pedro de Alcántara de su ciudad natal¹⁴ o en el grupo de los Filósofos encargado a Ortiz para una de las cuatro galerías principales del Palacio Real de Madrid¹⁵ concluido por estas fechas, ambas obras realizadas en mármol. En este sentido debemos apuntar al nombramiento y encumbramiento de Fernando Ortiz; recordemos que era Académico de Bellas Artes de San Fernando desde 1756 como encargado de supervisar los mármoles cuyo fin era la construcción y decoración del nuevo Palacio Real que iba a sustituir al antiguo

¹² Véase ULIERTE RUIZ, Telesforo: *Orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Granada, 1985.

¹³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Fernando Ortiz", pág. 173.

¹⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Inmaculada Concepción", en VV. AA.: *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*. Málaga, Diputación de Málaga, 2001, págs. 190-193.

¹⁵ ROMERO TORRES, José Luis: "Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística", págs. 151-152.

Alcázar de los Austrias, incendiado en la Nochebuena de 1734. Este contacto directo con materiales de primera calidad se unió al conocimiento que Ortiz tenía de las esculturas marmóreas realizadas en la Italia del Barroco, más concretamente los excelentes trabajos llevados a cabo por la vertiente más clasicista encabezada por Alessandro Algardi, en contraposición al dinamismo de Gian Lorenzo Bernini. Así las cosas, en la biografía del artista malagueño es clave el trato con los escultores italianos que acudieron a la Corte llamados por la Corona para concluir el Palacio Real y con los que Ortiz mantuvo relación personal y profesional durante sus años en Madrid¹⁶.

Así pues, la obra que mostramos presenta toda una serie de características que la entroncan de manera directa con la producción anterior de Fernando Ortiz. La composición es puro capricho y movimiento que contrastan con el rostro tendente al clasicismo, sereno y pausado de la Santa, que aparece redactando una de sus obras. Por un momento parece que el misticismo impregnado a sus obras emerge del libro para contagiar a Santa Teresa que, pacientemente, sigue lo dictado por la paloma que apenas si se posa sobre su hombro. La representación del rostro de la Santa presenta unas carnaciones casi marfileñas y suaves que otorgan mayor delicadeza a la pieza, tan sólo salpicadas con dos de los tres pintorescos lunares que recoge su confesor Francisco de Ribera en la descripción que realiza de Teresa¹⁷ y que sutilmente introduce Ortiz en esta talla, sin privarla en ningún momento de la gracia y belleza del rostro. Es precisamente en la configuración de este último donde puede apreciarse ciertas similitudes formales con la imagen de San Miguel Arcángel que se conserva en el Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Málaga¹⁸, obra que por otro lado está atribuida al círculo de Ortiz y que creemos pudo salir de manos directas del maestro debido a las estrechas semejanzas con esta escultura alcaudetense. En ambas obras las carnaciones son de tonalidades claras, otorgando mayor delicadeza si cabe a la pieza además de presentar semejantes estofados; Santa Teresa en la capa y San Miguel en el faldellín.

Con respecto a las vestiduras, la Santa aparece tocada con el hábito carmelita, eso sí, exuberantemente decorado a base de finísimos estofados. La túnica presenta decoración de flores, rocallas y demás elementos vegetales sobre un fondo salpicado en toda su superficie con elementos esgrafiados y picados en horizontal que provocan que los tonos dorados y negros se fundan para dar una imagen lustrosa a la pieza. La capa, unida a la altura del cuello, es de color blanco y en ella podemos ver una sucesión de ramilletes florales que conjugan el estofado con detalles pictóricos a base

¹⁶ TÁRRAGA BALDÓ, M^a L. *Giovanni Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, 3 vols., Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1992, pág. 71 (vol.2).

¹⁷ Véase la obra: RIBERA, Francisco de: *Vida de la madre Teresa de Jesús*. Edibesa, 2004. El autor describe el rostro y sus lunares tal que así: "En la cara tenía tres lunares pequeños al lado izquierdo, que le daban mucha gracia, uno más abajo de la mitad de la nariz, otro entre la nariz y la boca, y el tercero debajo de la boca".

¹⁸ SÁNCHEZ LOPEZ, Juan Antonio: "Abadía Cisterciense de Santa Ana. Museo de Arte Sacro". Málaga, Ayuntamiento, 1997, págs. 9-10.



3. Pormenor de los estofados del hábito.

de una llamativa policromía [3]. Tanto la túnica como la capa destacan por aparecer bordeadas con una cenefa dorada de exquisito gusto y cuidado en su elaboración que ponen de manifiesto el afán preciosista de Ortiz en el acabado de sus obras.

Para representar su categoría como escritora mística aparece la Santa tocada con un birrete. Dado que, como aludíamos líneas más arriba, aparece en pleno ejercicio de la escritura de alguno de sus conmovedores poemas, mientras usa una estilizada pluma que se dispone a aplicar sobre el libro que porta en su mano izquierda. Si los poemas de Santa Teresa son reveladores desde el punto de vista espiritual, el libro que sostiene la imagen que nos ocupa lo es desde el punto de vista histórico artístico, ya que en él aparece la firma autógrafa de Fernando Ortiz acompañada de datos de enorme interés. El texto completo es el siguiente: "*Ferdinandus Ortiz faciebat Malaçe Anno Domini MDCCLX. Academicus Regis in Matritensi*". Nos encontramos por tanto ante la evidencia clara y firme de la autoría de Fernando Ortiz mediante su propia firma, algo ya repetido en otras obras del autor como el San Juan

¹⁹ PATRÓN SANDOVAL, J.A. y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisc: "Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)", en *Boletín de Arte*, nº 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 806-810.

Evangelista de la localidad gaditana de Tarifa¹⁹.

Hasta aquí el análisis y estudio de la imagen de Santa Teresa de Alcaudete. Desde estas líneas confiamos en una mayor y contundente reivindicación de la obra de Ortiz ya que estamos convencidos de que aúna requisitos y méritos más que suficientes para ser considerado como uno de los escultores más destacados del siglo XVIII español, actuando como auténtico nexo entre las corrientes barrocas y el gusto clasicista que comenzaba a irradiar la Real Academia de San Fernando. Su variedad escultórica y la valía de las obras que han llegado a nuestros días, bien sea la obra en sí o bien mediante fotografías de las piezas desaparecidas en 1931 y 1936, lo colocan indiscutiblemente en la primera fila de los escultores del momento.

La Casa Rudofsky en Frigiliana (Málaga), testamento vital de un filósofo-arquitecto

Pedro R. Salinas Romón

Investigador vinculado a la Universidad de Málaga

La reciente inclusión (2008) de la Casa Rudofsky en el catálogo de edificios protegidos por la Junta -Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea- me motivó a redactar esta breve reseña de la vida y obra de un arquitecto para nosotros tan ignorado como singular¹. Este modesto trabajo fue expuesto en clase de "Introducción al Patrimonio" así como en la de "Arquitectura y Urbanismo de hoy", y suscitó un intenso debate entre los alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

"La Casa", como es denominada en Frigiliana se encuentra ahora cerrada y por tanto no pude obtener foto alguna del interior. No obstante el acceso a la parcela es libre en tanto que no se encuentra cercada y sí al pie de un camino ahora asfaltado dentro de una nueva urbanización en la que han proliferado chalets de todo tipo, aunque siempre bien integrados en el entorno y sin suponer daño estético alguno, por el contrario unos importantes beneficios -a través de las contribuciones- para una economía local ahora muy tocada por la crisis de la construcción.

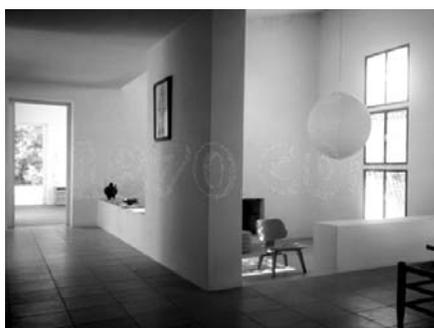
Por lo que se refiere a Rudofsky, cabe señalar que fue un pensador, un moralista; creador no sólo de arquitecturas sino diseñador hasta de sandalias, como luego veremos. En Frigiliana no era conocido en absoluto por los vecinos, siguiendo la insana costumbre foránea de "no mezclarse con los lugareños", por peligrosos o simplemente carentes de interés.

Sin embargo a él sí le interesó el paisaje y la arquitectura popular de la Axarquía, desde mi punto de vista tan atractiva, funcional y más bella que la de Las Alpujarras. Mis fuentes son tan simples como distraídas conversaciones con vecinos de Frigiliana, navegaciones a la deriva por Internet y ciertos artículos de prensa, sobre todo el del arquitecto Fernández Galiano, publicado en *El País*, en 2005.

Bernard Rudofsky (1905-1988) fue un significativo teórico, diseñador y en ocasiones, un severo crítico de los "progresos" de la época contemporánea. Su influencia en el ámbito del diseño ha sido enorme, especialmente en lo que se denominó diseño socio-cultural comparativo. Comisario de provocadoras exposiciones (como las realizadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante las décadas de los años 40 y 60), fue director artístico de revistas como *Domus*, *Pencil Points* o *Interiors* y profesor en universidades tan importantes como Yale, MIT o Waseda. Gran parte de su legado se conserva en archivos personales y puede ser consulta-

* SALINAS ROMÓN, Pedro R.: "La Casa Rudofsky en Frigiliana (Málaga), testamento vital de un filósofo-arquitecto", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 549-552.

¹ Las imágenes publicadas están extraídas de la web: <http://1180.com/pro/casa-rudofsky>



1. Casa Rudofsky (exterior).
2. Casa Rudofsky (árbol).
3. Casa Rudofsky (interior).
4. Casa Rudofsky (porche).

do por los estudiosos en la Paul Getty Foundation de Los Ángeles.

Fernández Galiano cita a Fernando Savater al asegurar que la felicidad reside en reunir unos gustos sencillos con una mente complicada, y es posible que esa conjunción de austeridad y refinamiento no ande muy lejos de la propuesta de Rudofsky, propagandista tenaz de la necesidad de conciliar disciplina y hedonismo, dos polos de referencia que imaginó ejemplarmente materializados en la arquitectura japonesa y en la mediterránea. Esos universos formales y sensoriales inspiran el conjunto de una obra que se extiende desde el diseño de moda hasta la crítica de la vida cotidiana, y que se recuerda con una exposición en Montreal, mostrada antes en Viena como fruto tardío del centenario de Rudofsky en 2005.

Fernández Galiano señala que lo mismo que su contemporáneo Bruno Taut, admirador devoto de la elegancia exacta de la casa japonesa, Rudofsky halló en la construcción vernácula y en los rituales domésticos de Japón manifestaciones rigu-

rosas de la ética del despojamiento y la estética de la sensualidad que juzgaba inherentes a la sabiduría vital, y no muy diferente fue su percepción de las arquitecturas autóctonas y de la indumentaria tradicional del mundo mediterráneo, de la casa-patio a las túnicas o las sandalias, expresiones todas de una relajada *joie de vivre*, tan escueta en sus medios como inagotable en sus encantos.

En 1938 escribió su primer artículo, bajo el lema "Lo que hace falta no es una nueva forma de construir, sino una nueva forma de vivir", y medio siglo después volvió a utilizar esa frase programática como subtítulo de su última exposición, *Sparta / Sybaris*, que se inauguró en su ciudad de origen un año antes de su desaparición en 1988, y donde el baño colectivo, el retrete de meditación o los futones nocturnos japoneses se fundían con las referencias míticas del Mediterráneo. Fue precisamente cerca de este mar donde entre 1969 y 1971 levantó su última obra, una casa entre olivos en la malagueña Frigiliana, no lejos de Nerja, que habitaría con su mujer, Berta, durante los veranos de las dos décadas finales de su vida. Fernández Galiano indica que está construida con sobria naturalidad sobre una cresta a tres kilómetros de la costa, y desplegada en el terreno con pérgolas y porches. La que llamó *La Casa* carecía de teléfono, radio o televisión, pero a cambio albergaba obras de una pléyade de amigos artistas y arquitectos, desde Calder o Christo hasta los Eames o Le Corbusier. "La hice pensando en el verano", escribía Rudofsky al escultor Isamu Noguchi, y es en efecto en el tiempo detenido del estío cuando la casa expresa mejor su condición de manifiesto por una vida lenta y placentera, huérfana de los triclinios o los tatamis de sus exposiciones más exóticamente provocativas, pero no menos seductora en su defensa distraída de una existencia epicúrea, tan exigente en la búsqueda de una simplicidad esencial como amable en el disfrute de los placeres de la piel.

La generación de Rudofsky quedó marcada por la experiencia devastadora de los totalitarismos, y por las reacciones ensimismadas de refugio en el ámbito privado. Exactamente su misma edad tenían arquitectos como el nazi Albert Speer o el comunista Juan O'Gorman, autores ambos de una obra militante, pero también otros como el exquisito Carlo Mollino, que dedicó su talento a los clubes de equitación, las estaciones de esquí y los clubes nocturnos, además del erotismo fetichista en el diseño de muebles y la fotografía de *voyeur*.

Rudofsky supo hallar un camino intermedio -añade Fernández Galiano-, alejado a la vez de los mesianismos regimentados de las utopías políticas y del enclaustramiento en recintos de intimidad o entretenimiento. Su austeridad sensual, que se extendió al diseño de las famosas Bernardo Sandals, combinaba la desnudez escueta de lo vernáculo y lo moderno con una exaltación del confort natural y el hedonismo espontáneo, lindante con la perversión en las cadenitas ocultas que unen rodillas y tobillos dificultando la marcha e incrementando la percepción del cuerpo, una propuesta de juguete sexual que, como subraya su biógrafo Andrea Bocco, antecede la moda sadomasoquista del *piercing* y las muy similares creaciones contemporáneas de John Galliano.

Para muchos, Rudofsky es únicamente el autor de *Arquitectura sin arquitectos*, la exposición de fotografías de construcciones autóctonas que tras su inauguración en

el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1964 viajó a más de 80 ciudades en los 11 años siguientes, vendiendo más de 100.000 ejemplares de su extraordinario catálogo. Sin embargo, el defensor de la lógica y la belleza de la arquitectura espontánea -que documentó a través de sus innumerables viajes y largos periodos de residencia en diferentes países- fue también constructor de casas admirablemente habitables, diseñador de indumentaria *ad lib* y reformador de los usos domésticos, amén de muy dotado fotógrafo y dibujante.

Y termina Luis Fernández Galiano su interesante artículo indicando que, ante todo, Bernard Rudofsky fue un filósofo moral, proponente persuasivo de un sibaritismo espartano que puede todavía inspirarnos. En un mundo de recursos menguantes y calor creciente, disfrutar de lo sencillo puede llegar a ser más una necesidad que una elección.

Como arquitecto, algunas de sus más destacadas creaciones se encuentran en Italia, Brasil y Estados Unidos y España. Su encuentro con nuestro país se produjo a partir de la década de los sesenta, momento en el que comenzó a visitar asiduamente nuestra geografía y a interesarse por las muestras de nuestra arquitectura popular. Gracias a sus conexiones con José Guerrero en 1970-1971 construyó la que sería su residencia/taller de verano en unas colinas situadas en el término de Frigiliana.

La Casa, que así era como el propio arquitecto denominó a la edificación, se levanta sobre un terreno muy escarpado con una variada vegetación autóctona, convirtiéndose en el eje a partir del cual Rudofsky desarrollaría toda su filosofía constructiva. Como señaló un crítico de la época: "el propietario no sólo despreció la vieja costumbre de talar los árboles y nivelar el terreno sino que cuidó de mantener el carácter rural del paisaje (...) y rechazó todos los rasgos suburbanos tan apreciados por los extranjeros: falsos céspedes, macizos de flores y setos herbáceos; arcos, cancelas, vallas y muros".

La Casa, testamento ideológico y vital de Rudofsky, ha sido definida como sensual y espartana a la vez. Está compuesta por una serie de volúmenes autónomos entrelazados por una serie de patios interiores y exteriores, pérgolas y terrazas que, adaptados a los diferentes niveles del terreno, respetan la presencia de pinos, olivos y algarrobos.

Impulsor de proyectos, libros y exposiciones, Rudofsky llegó a construir poco. Es precisamente la singularidad y escasez de su quehacer arquitectónico, lo que pone de manifiesto la importancia de la protección de La Casa en Frigiliana por su gran valor.

Valor simbólico y pedagógico en tanto que en el pueblo se creó una conciencia de protección de la arquitectura local que caló entre los intelectuales e incluso los políticos locales, entre los que no puede olvidarse a Antonio Navas, alcalde que fuera ejemplar en la defensa del Patrimonio. Así, Frigiliana, hasta el momento actual, ha sabido y ha podido mantener esa identidad arquitectónica local y autóctona, frente a la llamada Arquitectura Internacional, que tanto daño ha causado en otros lugares de la Costa del Sol.

En este caso, la Junta de Andalucía, con su medida de protección de la Casa Rudofsky, no ha llegado tarde. Con su decisión ha venido a consolidar una línea de actuación seria y honesta que han sabido mantener los vecinos de Frigiliana a lo largo de las últimas décadas, a pesar de las presiones de todo tipo.

Don "Bernaldo" estaría muy satisfecho.

Cuerpo y tecnología en el cine y en el arte contemporáneo: David Cronenberg, Shinya Tsukamoto, Stelarc

Monika Keska
 Universidad de Granada

La visión de la tecnología en el cine y arte contemporáneo ha cambiado de carácter en los últimos años. Al contrario de aquella larga lista de robots asesinos y ordenadores perversos que habíamos visto durante décadas en el cine de ciencia ficción, la tecnología empieza a ser vista como una parte esencial de nuestras vidas. En la obra de directores como David Cronenberg o Shinya Tsukamoto llega incluso a formar parte del cuerpo humano. El artista australiano Stelarc va incluso más lejos experimentando las interacciones entre su propio cuerpo y máquinas -prótesis. A pesar del cierto aire siniestro y perverso que tienen este tipo de obras son en realidad una perfecta representación simbólica del mundo en que vivimos.

David Cronenberg en sus películas combina su fascinación por la máquina y los aspectos más tenebrosos de la mente humana. En *Crash* el eje de la acción fue una especie de fetichismo y atracción sexual que los protagonistas sentían por los automóviles.

Las connotaciones eróticas relacionadas con la máquina son frecuentes en la obra de Cronenberg. En *Videodrome* y en *Existenz* los cuerpos de los protagonistas son literalmente penetrados por los aparatos emblemáticos de la revolución tecnológica en el momento en que fueron rodadas. En *Videodrome* (1982) es una cinta que el protagonista se introduce en una brecha que se le abre en su propio cuerpo, convirtiéndose de este modo en un reproductor de video humano. La propia cinta parece cobrar vida, respira y se retuerce al ser introducida en el vientre del protagonista. En *Existenz*, Cronenberg repite esta idea, esta vez es un videojuego muy realista que se enchufa al propio cuerpo del jugador. En ambas ocasiones la fusión entre cuerpo y tecnología tiene carácter de penetración del hombre por la máquina. Fruto de esta unión es la confusión entre mundo real y virtual que experimentan los protagonistas de las dos películas.

El cineasta y actor japonés, Shinya Tsukamoto, a menudo ha sido comparado con David Cronenberg por su fascinación por las relaciones entre hombre y máquina, sobre en sus dos primeras películas: *Tetsuo I* y *Tetsuo II*. *Tetsuo I* fue el debut de Tsukamoto rodado con muy poco presupuesto, narra una repentina metamorfosis física de un empleado de oficina en una máquina. El protagonista al principio no comprende el proceso de transformación de su cuerpo pero finalmente acaba aceptando su nuevo organismo. Igual que en las películas de Cronenberg esta fusión entre cuerpo y tecnología conlleva unas evocaciones eróticas, quizás más directas en el caso del japo-

* KESKA, Monika: "Cuerpo y tecnología en el cine y en el arte contemporáneo: David Cronenberg, Shinya Tsukamoto, Stelarc", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 553-557.



1. DAVID CRONENBERG, *Videodrome*.

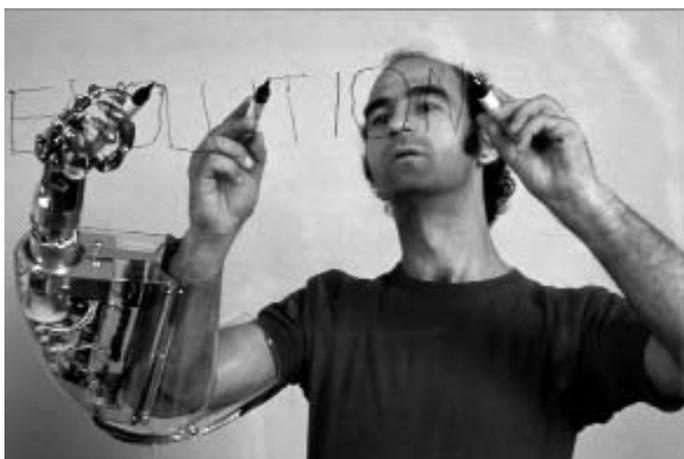
nés. Basta recordar la escena en la que el pene del protagonista se convierte en un taladro. La película tuvo un éxito inesperado y a Tsukamoto se le ofreció una oportunidad de rodarla otra vez con mayor presupuesto. *Tetsuo II* presenta la misma estructura narrativa y el eje de la acción otra vez es la transformación del personaje, esta vez en un arma, lo cual recuerda algunas escenas de *Videodrome* de Cronenberg. Aparece el motivo de la venganza, muy frecuente en el nuevo cine japonés y coreano (la trilogía de la venganza de Park Chan-Wook), ya que la metamorfosis del hombre se inicia tras el asesinato de su hijo por una banda de secuestradores. En ambas versiones de *Tetsuo* el protagonista transformado se convierte en una especie nueva, un híbrido entre hombre y máquina predestinado a la conquista de la civilización.

Lo que sólo fue ficción e imaginación de sus creadores en el caso de las películas de Cronenberg y Tsukamoto, el artista australiano Stelarc trata de poner en práctica - convertirse en un *cyborg*: mitad-hombre, mitad-máquina - un concepto creado por el escritor de ciencia ficción Stanisław Lem. Stelarc vivió durante muchos años en Japón y quizás aquella realidad de un país fascinado por la electrónica y las nuevas tecnologías le había empujado a experimentar en sus propias carnes la fusión entre el cuerpo humano y la máquina, en el sentido exacto. En sus performance explora los límites de la resistencia del organismo (y también de la sensibilidad del público). Realizó ininidad de empresas más o menos descabelladas: llegó a colgarse desde una grúa a 30 metros de altura, sujeto solamente con unos ganchos que le perforaban la piel, se introdujo una cámara en el estómago. Hace dos años con la ayuda de unos científicos australianos clonó su propia oreja con el fin de implantarla en su cuerpo, aunque finalmente los médicos se negaron a realizarlo. Colaboró en numerosos proyectos con escuelas politécnicas y departamentos de robótica de



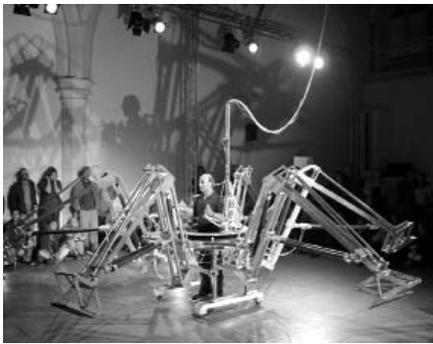
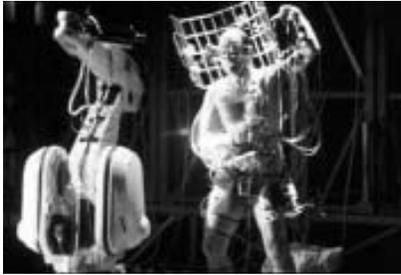
2. SHINYA TSUKAMOTO, *Tetsuo I*,

3. STELARC, *Third arm*.



diversas universidades de todo el mundo y, quizás, éstas son las obras más interesantes dentro de su algo desconcertante trayectoria artística.

Uno de sus proyectos de mayor importancia fueron las dos versiones del hexápodo realizadas en colaboración con los científicos de la Universidad de Sussex. La máquina consistía en una especie de andador en forma de araña gigantesca, en cuyo centro se colocaba el artista que dirigía los pasos del hexápodo mediante palancas y sensores que captaban sus propios movimientos. Su afán por convertirse en un cyborg le hizo experimentar en sus performance con varios artilugios adosados a su cuerpo. *Third hand* y *Extended arm* fueron dos proyectos muy similares que consistían en conectar una mano robótica al brazo de Stelarc controlada por las estimulaciones musculares recibidas del muslo y del abdomen. Al mismo tiempo la verdadera mano izquierda de Stelarc estaba estimulada mediante descar-



4. STELARC, *Robot arm*.
5. STELARC, *Muscle machine*.

gas eléctricas por control remoto. De este modo el artista podía controlar su extremidad artificial, pero no la real. En *Robot arm* se utilizó un tercer brazo robótico y sensores colocados sobre las extremidades de Stelarc que captaban sus movimientos y las transmitían a un robot que reproducía las coreografías.

Amplified body es un complicado programa informático, una especie de control remoto del cuerpo humano mediante estimulaciones musculares y descargas eléctricas. La performance consistía en una extraña coreografía compuesta por movimientos controlados por el artista e involuntarios. *Exoskeleton* es una forma aún más compleja, de hecho se trataba de un esqueleto exterior robótico de unos 600 Kg. de peso. Aunque no suele hacerlo, Stelarc se vio obligado a actuar vestido, ya que existía riesgo de electrocución si no llevara un uniforme especial. El *exo-esqueleto* ofrecía mayor libertad y diversidad de los movimientos, consistía en una estructura adosada al torso, manos y pies de artista y esta provisto de unos sensores magnéticos que captaban el movimiento de su cuerpo, reproducido luego por el exoesqueleto.

Por suerte, no todas las obras de Stelarc suponen un peligro para su vida y salud, experimenta también con proyectos virtuales, como *Prosthetic head*. Es una animación tridimensional de la cabeza del artista en tamaño superior al natural, capaz de comunicarse con el público. El proyecto consistía en escanear las facciones y la mímica de Stelarc y crear un diccionario para la comunicación con los visi-



6. STELARC. *Prosthetic head.*¹

tantes. La cabeza canta, recita poemas cada vez que alguien se lo pida, responde a las preguntas, generalmente de manera poco educada e intenta flirtear con las presentes, toda una exhibición de su más que peculiar sentido de humor.

Pese a cierto aire de feria del que se podría acusar a Stelarc, su obra constituye un importante reto en el campo de las relaciones entre las tendencias artísticas contemporáneas y las nuevas tecnologías, desde luego difícilmente imitable. Las performance del australiano suponen un encuentro único entre la ciencia y el arte contemporáneo, tanto desde el punto de vista del arte, como del de la robótica.

BIBLIOGRAFÍA.

www.stelarc.va.com.au

GUASCH, A. M^a: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

RUSH, M.: *New media in late 20th-century art*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

VV.AA.: *Art of the 20th century*, Colonia, Taschen, 1998.

Un dibujo de Ana de Austria por Crispin van der Broeck

Julia de la Torre Fazio
Universidad de Málaga

Cuando el 3 de octubre de 1568 muere Isabel de Valois, Felipe II queda viudo por tercera vez y sin heredero varón. Una nueva boda era, pues, obligada. La elegida en esta ocasión fue la archiduquesa Ana de Austria, sobrina de Felipe II, hija de su hermana María y de Maximiliano II, emperador de Austria. Se imponía de nuevo la razón de Estado en el matrimonio del monarca, ya que la amistad con los Habsburgo aseguraba su apoyo en la política española de Europa central y dejaba el camino libre hacia las posesiones italianas y flamencas. Las capitulaciones matrimoniales se firmaron en Madrid el 24 de enero de 1570 y en mayo se celebró, en el castillo de Praga, la boda por poderes.

Las maniobras turcas en el Mediterráneo obligaron a un cambio en el itinerario previsto, con lo que, en vez de en Génova, la entrega de la novia se produjo en los Países Bajos. La familia imperial había acompañado a la joven reina desde Praga hasta Spira, donde se separaron el 18 de julio. Ana, junto con sus hermanos Wenceslao y Alberto, que iban a educarse en la corte española, se dirigieron a través del Rin hacia territorio flamenco. A su llegada a Nimega, el 15 de agosto de 1570, les esperaba el duque de Alba, gobernador de los Países Bajos, que había organizado un gran recibimiento para la nueva reina. Las fiestas, de las que se conserva una única relación, duraron cuatro días durante los cuales se realizó la entrega oficial de la reina al duque de Alba¹. Concluido el recibimiento, la comitiva real se dirige, a través de Grave, Bois le Duc y Breda, a Bergen-op-Zoon, donde llegaron el 21 de agosto. El 25 de septiembre, con un considerable retraso debido al mal tiempo, embarcan hacia España.

Es este el momento que el pintor flamenco Crispin van den Broeck plasmó en su dibujo conservado en la Albertina de Viena. Según indica Karel van Mander, van der Broeck (c. 1524-c.1591) fue un arquitecto, pintor y grabador seguidor de Frans Floris². Tras recibir enseñanzas de su padre, también artista, entró en 1555 en el gremio de pintores de Amberes³. Se conservan algunas obras suyas entre las que destaca el lienzo representado a *Dos hombres jóvenes* (c.1590, Fitzwilliam Museum), así

* TORRE FAZIO, Julia: "Un dibujo de Ana de Austria por Crispin van der Broeck", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 551-561.

¹ SANZ, M^a Jesús, "Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina doña Ana de Austria" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIX, Universidad de Valladolid, 1983.

² <http://getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500029763>

³ MÜLLER, Hermann Alexander y SINGER, Hans Wolfgang, *Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten Bildenden Künstler*, I. Band, Rütten & Loening, Frankfurt A/M, 1895.

⁴ BRYAN, Michael, *A biographical dictionary of painters and engravers*, London, 1865.



1. CRISPIN VAN DER BROEC. *Ana de Austria*.

como varias series de grabados en madera de tema religioso⁴. Se conocen algunos otros dibujos en tinta -Courtauld Institute of Art Gallery de Londres y Museos de Bellas Artes de Rennes y Bruselas, entre otros- caracterizados, al igual que el que se presenta, por la delicadeza de sus trazos y la maestría en la composición de la escena.

El dibujo en cuestión, hasta ahora inédito en los estudios españoles sobre Ana de Austria, es una alegoría mitológica de la situación que rodea el embarque. En 1570 los Países Bajos vivían el momento de mayor tensión política. El duque de Alba había sido nombrado gobernador por Felipe II y había emprendido una serie de medidas destinadas a aplastar la oposición política y religiosa que derivó en numerosas revueltas y motines que ponían en peligro el viaje de la nueva reina⁵. La reina, que había tenido que retrasar varios días su embarque debe ser protegida por el mismo Neptuno, que la salvará de las dos grandes adversidades que debía sortear en su viaje hacia España: el mal tiempo, representado por uno de los dioses del viento –en la parte superior le vemos generando un gran vendaval- y los barcos enemigos –en segundo plano, en el lado izquierdo-. Junto a la reina aparece una comitiva de dio-

⁵ LYNCH, John, *Los Austrias 1516-1700*, Crítica, Barcelona, 2003.

ses mitológicos entre los que se puede apreciar a Marte, ataviado como un militar romano, en el momento de entregar a doña Ana en las manos de Neptuno. Tras ellos aparecen Atenea, Diana y Venus, junto a Cupido⁶.

El interés de este dibujo radica en que representa, alegóricamente, el inicio del largo viaje de la ya reina de España Ana de Austria a Madrid. Un viaje marcado por la fastuosidad y complejidad iconográfica de los diferentes recibimientos triunfales celebrados, en primer lugar, tras desembarcar en Laredo, en Burgos⁷; posteriormente, en Segovia, donde celebraría también sus esponsales⁸; y, por último, en Madrid, nueva capital del reino y escenario de la entrada definitiva de la reina en la Corte española⁹.

⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Mitología e historia del arte*, Instituto Ephaite, Vitoria, 1997.

⁷ SANZ, M^a Jesús, *op. Cit.*

⁸ FERNÁNDEZ DE HERRERA, Juan, *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a Nuestra Señora Doña Ana de Austria en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, Alcalá de Henares, 1572.

⁹ LÓPEZ DE HOYOS, Juan, *Real Aparato y Sumptuoso Recebimiento con que Madrid recibió a la Serenísima Reina Doña Ana de Austria...*, Madrid, 1582, publicada por SIMÓN DÍAZ, J., Fuentes para la Historia de Madrid y su provincia, tomo I, Madrid, 1964, págs. 55.118.

Los compradores del “Cubismo Esencial”: Picasso, Braque, Gris y Léger

Belén Atencia Conde-Pumpido
 Universidad de Málaga

La idea de la existencia de un “cubismo esencial” parte de las afirmaciones que Daniel-Henry Kahnweiler¹, primer marchante de arte de Picasso, Braque, Gris y Léger, hiciese al respecto, y que son recogidas posteriormente por Douglas Cooper², coleccionista de arte, a raíz de la exposición *The Cubist Epoch* realizada en Estados Unidos entre 1970 y 1971 y que permitió admirar por primera vez la obra de estos cuatro artistas contemporáneamente y confrontarla a su vez con el resto de los cubistas.

Si bien Braque y Picasso han sido aceptados tradicionalmente como los inventores del cubismo y por tanto padres incuestionables de éste, el caso de Léger, aunque peculiar, fue también rápidamente aceptado por la crítica. Sin embargo, en el caso de Juan Gris, el proceso fue más lento. Por una parte, la idea general que se mantuvo hasta después de la muerte del artista en 1927, de que su obra era mucho más fría y austera que la de sus compañeros³, lo separaba frontalmente del genio de Picasso, considerándosele en muchos casos como un mero imitador. No fue por tanto hasta después de su muerte, cuando se produjo una revisión de su obra y su aceptación como cubista de primer orden⁴.

En cuanto a la compra de las obras de estos artistas, habría que tener en cuenta que, mientras que Braque, entre los años 1905 y 1907 consideró su participación en el *Salon des Indépendants* así como en el *Salon d'Automne*, la mejor manera de darse a conocer, como por otra parte así lo hicieron Gris y Léger⁵, Picasso

* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, Belén: “Los compradores del ‘Cubismo Esencial’: Picasso, Braque, Gris y Léger”, en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 563-568.

¹ GREEN, CH.: *Juan Gris. Peintures et dessins 1887-1927*, Marsella, Reunion des Musées Nationaux, 1998, pág. 15.

² COOPER, D. y TINTEROW, G.: *The essential cubism. Braque, Picasso & their friends, 1907-1920*, The Tate Gallery, 1983, pág. 10.

³ Véanse los casos de STEIN, G.: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York, 1933, p. 259; WALDEMAR, G.: “Une exposition du groupe”, *L’Esprit Nouveau*, París, nº 9, 1921, p. 351: “...Gris consacre le triomphe de la clarté”; “Juan Gris: L’Amour de l’Art”, París, noviembre 1921, p. 351: “un des grammairiens les plus orthodoxes de l’école cubiste”; APOLLINAIRE, G.: “Vernissage aux Indépendants”, en *L’Intransigeant*, París, 25 marzo 1912, donde Apollinaire denomina la obra de Gris como “cubismo integral”, y “À la Section d’Or”, en *L’Intransigeant*, París, 10 octubre 1912, donde citará la famosa frase “Juan Gris, le démon de la logique”.

⁴ Véanse WALDEMAR, G.: *Juan Gris*, Gallimard, París, 1931; RAYNAL, M.: *Juan Gris*, Roland Balaÿ et Louis Carré, París, 1938, págs. 5-6; EINSTEIN, C.: “L’exposition de l’art abstrait à Zurich”, en *Documents*, París, 1^o année, nº6, 1929, pág. 342, *cf.*: GREEN, CH.: *op. cit.*, 1998.

⁵ Que continuaron haciéndolo con posterioridad a esta fecha.



1. GEORGES BRAQUE, *Les maisons de L'Estaque* (1908).

nunca llegó a exponer en ninguno de los casos⁶, ya que consideraba completamente ignorante el tratamiento que los críticos daban a las obras en dichos salones, como finalmente Braque, Gris y Léger terminaron considerando⁷. Entre los primeros compradores del cubismo analítico de Picasso se encontraban Clovis Sargot y Ambroise Vollard que poseían una galería en París, situada en *rue Laffitte*. Vollard llevaba comprando obras de Picasso desde 1901, antes de que éste se viese inmerso en el cubismo, y lo seguiría haciendo hasta 1910, fecha en que Picasso realiza su retrato. Vollard deja de entender el cubismo en ese mismo momento; ya no comprende cuáles son sus aspiraciones ni lo que busca y, por tanto, decide dejar de invertir en él⁸. Por otro lado, Sagot dejaría de comprar las obras cubistas de Picasso a partir de 1909, cuando éste comienza a consolidarse, pero por un motivo bien distinto al de Vollard: por el aumento de precio que se produce en las obras del artista. Sin embargo, Sagot, aún interesado en el cubismo, comprará las primeras obras de Juan Gris en torno a 1911⁹, para, alrededor de 1913-1914 vendérselas a Léonce Rosenberg¹⁰.

⁶ De hecho, la primera exposición cubista que realiza Picasso fue una exposición particular en abril de 1911 en La Photo Sezesion Gallery de Nueva York en la que presentó treinta y seis telas; MORIN, I.: *Analyse raisonnée des catalogues d'exposition des peintres cubistas 1907-1914*, Centre Interuniversitaires du Recherche sur l'histoire de l'Art Contemporain, Paris, 1972.

⁷ COOPER, D. y TINTEROW, G.: *op. cit.*, pág. 16.

⁸ *Ibidem*, pág. 17.

⁹ Obras que, pese a tener una estética cercana al cubismo, no pueden considerarse aún completamente cubistas. De hecho, las obras de Juan Gris entre 1910 y 1911 son un preludio de lo que más tarde realizará en 1912, y mezclan la estética cubista con el recuerdo de un estilo "1900" y la herencia de su todavía trabajo como ilustrador gráfico, Véase KAHNWEILER, D-H.: *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Gallimard,

Pero el mayor comprador de obras de Picasso, así como de obras de Braque y más tarde también de Gris y Léger será Kahnweiler, un banquero alemán, poco interesado en el negocio de los bancos y atraído por el arte, que consigue convencer a sus tíos, también banqueros, para que le financien y, así poder dedicarse de lleno a su pasión por el arte. Kahnweiler se establece en París en 1907, donde abre una galería en la *rue Vignon*. No conoce nada, ni de París, ni realmente tampoco de las últimas tendencias en materia artística, así que es él mismo quien decide qué comprar y qué no comprar en el *Salon* de 1907. Los artistas elegidos serán Derain, Valmick y Braque¹¹. Vollard visita la nueva galería abierta por Kahnweiler en compañía de Picasso y es por tanto allí, donde tienen ocasión de conocerse. Quedan de acuerdo en que Kahnweiler visitará el *Bateau Lavoir* una semana después; será en el curso de dicha visita cuando Kahnweiler tenga la oportunidad de ver por primera vez *Les Demoiselles d'Avignon*. Es en ese momento también cuando decide adquirir algunas de las obras recientes del artista, iniciando así una cierta simpatía entre ellos que sería llamada a convertirse, con posterioridad, en una gran amistad.

En 1908, Kahnweiler compra un grupo de obras de cubismo analítico que Braque había realizado en *L'Estaque* y que había intentado presentar en el *Salon d'Automne* de ese mismo año y que, a excepción de una de ellas, habían sido todas ellas rechazadas¹². Algunas semanas después¹³, Kahnweiler realizaría una muestra en su galería con las obras que había adquirido de Braque, que sumarían un total de veintisiete¹⁴. No sería corriente por parte de Kahnweiler el realizar exposiciones temporales de los trabajos recientes de ninguno de los artistas a los que amparaba, a excepción de la que realizara de Braque en 1908. Por contrapartida, colgaba en las paredes de su galería una selección de las obras de todos ellos y ofrecía la posibilidad de solicitar a los visitantes, ver más obras en el caso de que estuviesen interesados. Fue precisamente en dicha exposición, cuyo prefacio del catálogo fue escrito por Apollinaire¹⁵, en la que Vauxcelles pronunció su famosa frase que más tarde publicaría en *Gil Blas*¹⁶ y que terminaría dando nombre al movimiento: "pequeños cubos".

A partir de ese momento, Kahnweiler comprará todo lo que pueda, sea de Braque como de Picasso, y entre noviembre y diciembre de 1912 será cuando firme un contrato en exclusiva con ambos por el cual, él recibía toda su producción y especificaba el precio a pagar. Ese mismo año firmaría un contrato similar con Juan Gris, cuya obra se veía influenciada por la de Braque y Picasso pero que, en cuestiones teóricas se hallaba más cercano al grupo *Puteaux*¹⁷, que expondría en 1912 bajo el

París, 1946, págs. 142-144.

¹⁰ Quien, tras el estallido de la primera guerra mundial y la consiguiente salida de Kahnweiler del país, jugará un rol fundamental en el coleccionismo, venta y pervivencia del cubismo.

¹¹ COOPER, D. y TINTEROW, G.: *op. cit.*, pág. 18.

¹² *Ibidem*, pág. 18.

¹³ Entre el 9 y el 28 de noviembre de 1908; MORIN, I.: *op. cit.*, pág. 12.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 12.

¹⁵ Véase FRY, E.: *Cubism*, Londres, Thames & Hudson, 1966, págs. 49-50.

¹⁶ VAUXCELLES, L.: *Exposition Braque*. Chez Kahnweiler, 28 rue Vignon, *Gil Blas*, París, 14 noviembre 1908.

nombre de la *Section d'Or*, conformado entre otros por Gleizes, Metzinger, Villon y Duchamp. Kahnweiler, que compró obras de Léger en el *Salon des Indépendants* de 1910¹⁸, no firmó un contrato que le asegurase su exclusividad hasta octubre de 1913¹⁹. Por tanto, aunque por un muy breve período de tiempo, antes de la explosión de la Primera Guerra Mundial, todas las obras realizadas por los “cuatro grandes maestros del cubismo” entre 1913 y 1914 pasaron por manos de Kahnweiler.

En este tiempo pre-guerra, durante el cual, Kahnweiler tiene la hegemonía de parte del mercado pictórico cubista²⁰, primero con Braque, Picasso y Gris en 1912, y más tarde con Léger en 1913 -aunque podemos decir que su hegemonía era incluso anterior a 1912, ya que, aunque todavía no había firmado ningún contrato en exclusiva con ninguno de ellos, sí es cierto que compraba la mayor parte de las obras de los dos primeros, y varias, tanto de Gris como de Léger, de los que igualmente seguía su evolución- el marchante alemán se encargaría de dar a conocer, tanto a los artistas que avalaba, así como el propio lenguaje cubista.

Así, la galería Kahnweiler se relacionó con otras galerías de distintos países que estaban interesadas en comprar obras cubistas, siempre, entendemos, antes de 1914. Entre las ciudades que reciben obras por parte de Kahnweiler se encuentran Berlín, Düsseldorf, Munich y Nueva York. Igualmente envía obras cubistas a distintas muestras con la intención de que fuesen así adquiridas por el público, como es el caso de la *Sonderbund* en Düsseldorf, en 1910, *Sezession* en Berlín, las distintas muestras organizadas por el grupo *Skupina* en Praga, la segunda muestra postimpresionista de Londres en 1912 o el *Armony Show* de Nueva York de 1913, que con posterioridad visitaría las ciudades de Boston y Chicago²¹. En el *Armony Show* de Nueva York participaron Picasso, con *La Femme au Pot de Moutarde*, 1910 (dejado por Kahnweiler)²², *Nature morte n°1*, *Nature morte n°2* (dejadas ambas por Leo y Gertrude Stein)²³; *Les arbres, gouache*, 1907-1908 (comprado por Arthur B. Davis)²⁴; *Tête d'homme*, 1912²⁵; *Female Nude*, 1910 (dejado por Albert Stieglitz)²⁶; *Cabeza*

¹⁷ Son muchas las pruebas de que estos artistas estudiaban las últimas ideas científicas del momento, leyendo textos derivados de las teorías de Kant y Schopenhauer, como son Kart Friedrich Glauss, Nikolai Lobachevsky y Georg Rienmann, como por otro lado, Henri Poincaré, en los que se argumentaba que la geometría y la física que concierne al tiempo y al espacio no tenían fundamento. De estos postulados surge el interés por parte de estos artistas por la llamada “cuarta dimensión”, la sección de oro y la geometría no-Euclidiana siguiendo la idea de que la realidad es sólo una apariencia tras la que se esconde una esencia muy diferente. A este respecto véase, COX, N.: *Cubism*, Londres, Phaidon, 2000, pág. 187 y ss.

¹⁸ Donde Léger había expuesto *Femme couchée*, un *Étude* y una *Nature morte*; MORIN, I.: *op. cit.*, pág. 22.

¹⁹ COOPER, D. y TINTEROW, G.: *op. cit.*, pág. 19.

²⁰ De lo que Cooper considera el “cubismo esencial”, ya que por otro lado, dentro del mercado pictórico cubista deberíamos incluir igualmente a los llamados “cubistas de Salón” y a los integrantes de *La Section d'Or*, a la que, por otro lado, habían pertenecido tanto Gris como Léger.

²¹ COOPER, D. y TINTEROW, G.: *op. cit.*, págs. 16-17.

²² AA.VV.: *The Armony Show 50th Anniversary Exhibition*, Nueva York, Henry Street Settlement and Munson-Williams-Proctor Institute, 1963, págs. 200.

²³ *Ibidem.*, pág. 200.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

de mujer, busto, 1909 (dejado por Albert Stieglitz)²⁷; Fernand Léger, con *Le Passage à Niveau*, 1910-1911²⁸; *Étude n°2*²⁹; Georges Braque, con *L’Affiche de Kubelick (Le Violon)*, 1912 (dejada por Kahnweiler)³⁰, *Le Port d’Anvers*, 1906 (dejado por Kahnweiler)³¹; *La Forêt*, 1908 (dejado por Kahnweiler)³²; llama la atención la ausencia de Juan Gris.

Al *Armony Show* de Nueva York también fueron otros artistas del ámbito parisino que eran los realmente conocidos como cubistas, junto a otros que se encontraban o se habían encontrado anteriormente cercanos a la estética. Entre ellos se encontraban: Marcel Duchamp, con *Nu descendant un escalier*, 1912 (comprado por Frederic C. Torrey)³³; *Nu*, 1910, acuarela (comprado por Manierre Dawson)³⁴; *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*, 1912 (comprado por Jerome Eddy)³⁵; *Portrait de joueurs de echecs*, 1911 (comprado por Jerome Eddy)³⁶; Robert Delaunay, con *Les fenêtres sur la ville*, 1912 (dejado por M.K. en París)³⁷; Jacques Villon, con *Puteaux: Les fumées et les arbres en fleur*, 1912 (comprado por Arthur B. Davis)³⁸; *Étude pour Puteaux*, 1912³⁹; *Étude pour jeune femme*, 1912 (comprado por John Quinn)⁴⁰; Albert Gleizes, con *L’Homme au balcon*, 1912 (comprado por Jerome Eddy)⁴¹, *La Femme au Phlox*, 1911 (Marlborough Fine Art)⁴²; Francis Picabia, con *La Procession, Seville*, 1912 (dejado por Herbert y Nannette Rothschild Fund.)⁴³; *La danse à la source*, 1912 (comprado por Jerome Eddy)⁴⁴; Roger de La Fresnaye, *Paysage n°1*, 1912⁴⁵; *Paysage n°2*, 1911 (dejado por Herbert and Nannette Rothschild)⁴⁶; *Portrait*, 1911 (Madame D.)⁴⁷; y Marie Laurencin, con *Desdemona, Jeune Fille avec éventail, Jeune fille, La toilette des jeunes filles, La poétesse, Nature morte*⁴⁸.

27 *Ibidem.*

28 *Ibidem.*, pág. 195. En el catálogo de exposición no se especifica quien lo prestó ni quién lo compró.

29 *Ibidem.*, pág. 195. En el catálogo de exposición no se especifica ni el año de realización, ni su procedencia, ni quien la compró.

30 *Ibidem.*, pág. 184.

31 *Ibidem.*

32 *Ibidem.*

33 *Ibidem.*, pág. 188.

34 *Ibidem.*

35 *Ibidem.*

36 *Ibidem.*

37 *Ibidem.*, pág. 187. Se catalogó otra obra de Duchamp, *Ville de Paris (1910-1912)* que no fue recibida.

38 *Ibidem.*, pág. 206.

39 *Ibidem.*, pág. 207.

40 *Ibidem.*

41 *Ibidem.*, pág. 190.

42 *Ibidem.*

43 *Ibidem.*, pág. 200.

44 *Ibidem.*, pág. 200; junto a esta obra, se nombran otras dos de las que sólo hay constancia del nombre: *Paris y Souvenir de Grimaldi, Italie*. No se menciona ni la fecha de ejecución, ni quien lo prestó o compró.

45 *Ibidem.*, pág. 194. No especifica quien lo prestó.

46 *Ibidem.*

47 *Ibidem.*

48 *Ibidem.*, pág. 194. Ninguna de sus obras aparece fechada en el catálogo ni se dan más detalles sobre su



2. JUAN GRIS, *Hommage a Pablo Picasso (Salon des Indépendants, 1912)*.

Por tanto, no hay discusión acerca de que, con anterioridad a la apertura de la galería *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg en 1918, el público parisino no había tenido la oportunidad de ver nunca junta las obras de los cuatro maestros cubistas, así como tampoco habían tenido la oportunidad de ver sus obras junto a los demás pintores cubistas (Gleizes, Metzinger, Hayden, Villon, Marcoussis y de La Fresnaye, entre otros)⁴⁹ que sí ofrecían una muestra anual en París⁵⁰, y otras tantas en el extranjero⁵¹.

proveniencia o sobre quien pudo comprarlas.

⁴⁹ Si es cierto que todos ellos expusieron alguna vez junto a los "cubistas de Salón", véase el caso del propio *Armory Show* de Nueva York de 1913 en el que Picasso, Braque y Léger expusieron junto a Duchamp, Metzinger, Gleizes, Villon, Picabia o Marie Laurencin: MORIN, I.: *op. cit.*, pág. 9; véase también AA.VV.: *The Armory Show, Op.cit.* o por poner un ejemplo en el que aparezca Juan Gris, la Exposición de *La Section d'Or* de 1912 en la *Galerie La Boétie* en la que tanto Gris como Léger exponen junto a Duchamp, Gleizes, Lhote, Marcoussis, Metzinger, Picabia y Villon. En este caso, son Braque y Picasso los que faltan; MORIN, I.: *op. cit.*, págs. 24-26. A lo que nos referimos es que en ningún caso llegaron a coincidir los "cuatro maestros" al mismo tiempo junto a los "cubistas de salón".

⁵⁰ COOPER, D; TINTEROW, G.: *op. cit.* pág.19.

⁵¹ Por ejemplo la celebrada en Munich en Bibliothek Hansgeltz entre enero y febrero de 1912 en la que participaron Delaunay (5 obras), Gris (2 obras), Metzinger (8 obras), Gleizes (3 obras), Léger (1 obra) y Le Fauconnier (4 obras); MORIN, I.: *op. cit.* pág.10.



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Obituario

John F. Moffitt: historiador del arte, hispanista y animador cultural

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid

Desde Las Cruces, Nuevo México, nos llega la noticia de la muerte, tras una breve enfermedad, del historiador del arte e hispanista John F. Moffitt. Para quienes conocimos su intensa vitalidad y pudimos disfrutar de su genial sentido del humor, esta noticia es tan difícil de encajar que hemos llegado a pensar en una muerte simulada, otra *performance* gestada en el universo complejo del arte conceptual. No parece ser así, desgraciadamente, y con John F. Morffitt han fallecido también *alteregos* impagables como H. M. S. Phake-Potter (autor de obras hilarantes y delirantes como *Post Modernist Deconstruction for Dummies*). No puedo olvidar esa dimensión creativa que le llevaba, en los años ochenta, a escribir cartas primorosamente caligrafadas, y con un sello de caucho donde figuraba siempre la inscripción: "This is not art or this is not yet art". Pero además de ello John F. Moffitt fue un estudioso serio y respetado que publicó muchos artículos especializados y un buen número de libros, algunos de los cuales han sido traducidos al español. Tratan sobre aspectos poco frecuentados de la cultura visual (un ejemplo es *Picturing Extraterrestrials*, publicado en España, en una versión más clara y concisa, con el título de *Alienígenas*), o de los antecedentes del pensamiento icónico-verbal, como se aprecia en su edición de los emblemas de Alciato. También hizo obras monográficas sobre algunos grandes creadores del siglo XX, mostrando las vinculaciones con la tradición alquímica de Duchamp y Joseph Beuys. La mayor parte de sus trabajos, sin embargo, se dedicaron a la historia de nuestro país: sus libros generales sobre el arte español han sido manuales de referencia para muchas generaciones de estudiantes norteamericanos. En otras ocasiones se ocupó de los pintores del siglo de oro y de las supuestas invariantes islámicas en la arquitectura hispánica.

Pero aunque su producción intelectual fue variada y abundante, alcanzó una inusitada fama entre nosotros gracias a su libro sobre la Dama de Elche. Mantenía allí la tesis de que esta célebre escultura "ibérica" era, en realidad, una falsificación ciudadosa de finales del siglo XIX. Importantes sectores del mundo académico se rasgaron las vestiduras y convirtieron a Moffitt en un apestado (aunque no parecen haber forzado una refutación definitiva mediante el análisis físico-químico de la disputada pieza). Con su muerte desaparece un gran estudioso, un admirador incondicional de todo lo español y un formidabile animador cultural. Decanse en paz el viejo amigo: aunque el tiempo inclemente haya acabado con la persona, nada podrá contra su irrepetible personaje.



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

***Memorias de Licenciatura y
Trabajos de Investigación Tutelados***

El cartel de la Semana Santa II (1980-2008).

Francisca Torres Aguilar

DEFENSA: Mayo 2008.

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López.

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Ruiz Noguera (Universidad de Málaga); Secretaria: Dra. Dña. Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga);

Vocal: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente por unanimidad

El cartel de la Semana Santa ha sido un género que sin ser exhaustivamente tratado por la historiografía, en Málaga cuenta con un antecedente bibliográfico digno de atención. Nos referimos a la obra que en su momento escribiera Agustín Clavijo y Juan Antonio Ramírez sobre dichos carteles y que suponen un hito en los referentes cofrades sobre el tema. Tal fue el acierto a la hora de abordar el tema que se hacía necesario un prolongación del contenido haciéndolo extensible desde 1981 hasta nuestros días. No resultó una tarea baladí por tratarse de un tema local y, por otra parte, tan cercana en el tiempo. Ya que el planteamiento que hemos realizado en esta Memoria de Licenciatura nos ha permitido entrar en contacto con un producto de doble naturaleza, la artística y la publicitaria, dentro de un mecanismo de producción peculiar, singular y no exento de curiosidades.

Como es de rigor dispusimos de una introducción desde la perspectiva histórica que se realiza desde lo general hasta lo particular abarcando los grandes momentos del cartel. Tras lo cual percibimos la necesidad de ahondar en el tema concreto del cartel de la Semana Santa con criterios territoriales a fin de reunir una bibliografía específica sobre el tema y establecer un marco comparativo del cartel como fenómeno comunicativo.

El estudio del cartel dentro de los límites cronológico que nos habíamos impuestos se organizó en dos grandes bloques subdividido en epígrafes conforme se detalla seguidamente. El contenido histórico y documentación de los carteles se reflejó bajo los títulos “Punto de arranque de la última etapa” y “El lento acceso de los nuevos códigos visuales”. En la primera parte mencionada, se plantea la problemática del cartel desde la celebración de la antológica exposición de carteles en 1981, entendiéndose como crisis del medio, deficiencia comunicativa y evidencia de la necesidad de una cambio. El modo de elección de cartel por concurso no ayuda a la mejora en la calidad artística del cartel pictórico y la solución provisional del cartel fotográfico tampoco viene a erradicar el problema. Dentro de este panorama evalua-

mos las posibilidades de los carteles no oficiales, es decir, aquellos que no fueron elegidos en el concurso, y por último, el cartel que realizara Eugenio Chicano en 1987 como antecedente del cartel por encargo y propuesta de modernidad y renovación fallida por parte de la Agrupación de Cofradías. El segundo epígrafe se refiere a los carteles compuestos por los encargados directamente por la Agrupación a pintores de probada repercusión cultural en el ambiente artístico de la ciudad conforme se viene realizando desde 1991. Pese a tratarse de un conjunto menos interesante a nivel de proceso histórico, conforman un conjunto pictórico relevante en tanto que va a ser producto de una serie de concesiones, cambios en la temática propia de cada autor y finalmente, pone de manifiesto, en líneas generales, la presencia de un género de carácter cofrade que busca el consenso popular en base al gusto imperante sin plantearse una posible problemática, una cierta originalidad o meramente la adaptación del cartel al tiempo presente. Como fenómeno no deja de ser relevante.

Posteriormente se planteó un capítulo que titulamos “Nuevas lecturas de una iconografía marcada por la tradición” en el cual veníamos a completar la tarea realizada por el profesor Juan Antonio Ramírez a este respecto. Un tema del que nos gustaría destacar la perenne presencia de imágenes identificativas de la Semana Santa que apenas han experimentado cambios en el transcurso de los años, tales como el nazareno o la mujer ataviada con la tradicional mantilla, y por otra parte, la carencia imaginaria de nuevo cuño que manifieste los cambios experimentados en la celebración en estas casi tres décadas.

El capítulo que más sorpresas nos deparó su preparación, tanto en su planteamiento como en las conclusiones finales, ha sido el enunciado como “Difusión y pervivencia del cartel de Semana Santa”. No se trataba de querer vaticinar sobre el futuro inmediato de dicho objeto artístico, sino ponderar el tratamiento que tiene el cartel como patrimonio de la Agrupación, las Cofradías y Hermandades, y asociaciones afines, y que uso hacen de ellos. Basándonos en los medios a nuestro alcance y las nuevos medios de comunicación, especialmente las webs que se presentan como el medio de difusión más generalizado e idóneo por lo que tiene de accesible, económico y popular, constatamos la “pervivencia” de este género en tanto al gran interés que despierta, como perdura sin necesidades materiales y como genera polémicas y foros de discusión, más o menos, indicativos de la opinión pública.

Finalmente, conforme a lo establecido, esbozamos las conclusiones y de forma consecutiva presentamos los anexos documentales y gráficos que exigía el contenido del estudio. El anexo gráfico se realizó como propuesta de catalogación con la finalidad de establecer una correlación con los carteles anteriores a 1980, dotándolo de una ficha técnica y el correspondiente comentario pormenorizado que compensara la posible falta de contenido histórico-artístico en los anteriores apartados del texto, estableciendo antecedentes visuales y, en definitiva, analizando las particularidades de cada uno.

Creemos fehacientemente demostrado que el cartel de la Semana Santa en Málaga es un objeto artístico en el que repercuten, confluyen y se materializan fac-

tores ajenos a la celebración litúrgica de la pascua, a los mecanismos de comunicación y a las necesidades de difusión publicitaria que requiere esta festividad en el panorama socio-económico de la ciudad. Por el contrario, comparte con el resto de las ciudades andaluzas, el tener en el cartel un vehículo de representación a nivel social convirtiendo todo lo referente a él en tema de interés de los medios de comunicación, motivo de eventos como pregones y presentaciones, anuncio del encargo del pintor elegido para realizarlo, su edición y posterior distribución... En definitiva, se ha creado un producto de consumo para los aficionados, interesados, cofrades y coleccionistas sin que en ningún momento se cuestione su eficiencia comunicativa. Una paradoja muy comprensiva en la dinámica neobarroca en la que se desenvuelve las manifestaciones cofrades y la celebración de la Semana Santa como fenómeno cultural.



RELACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DURANTE EL PERÍODO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO TERCER CICLO-DOCTORADO

CURSO ACADÉMICO 2005-2006

-CRUZ BAUTISTA, Jaime: *Arquitectura deportiva ibérica de la segunda mitad del siglo XX a nuestros días. Estadios de fútbol y de atletismo*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. María Teresa Méndez Baiges.

-CUEVAS DEL BARRIO, Javier: *Fuentes manieristas de la arquitectura civil de Francesco Borromini en Roma*. Tutor responsable: P^f. Dr. Juan María Montijano García.

-FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pablo: *El río Guadalmedina. Estudios preliminares*. Tutor responsable: P^f. Dr. Francisco José Palomo Díaz.

-HURTADO SUÁREZ, María Inmaculada: *Joyería y Surrealismo: el caso de Meret Oppenheim*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. María Teresa Méndez Baiges.

-MENDIOLA CASTRONUÑO, Julia: *Evolución del concepto de Ciudad Histórica en los textos y documentos internacionales*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. María Morente del Monte.

-PÉREZ-MUÑOZ SANZ, María Pilar: *Historia y espacios de la Danza en Málaga en el primer tercio del siglo XIX*. Tutor responsable: P^f. Dr. Francisco José Rodríguez Marín.

-ROMERO BUENO, Sergio: *Aldo Rossi, Robert Ventura & Denise Scott Brown, Meter Eisenman, James Stirling y Rafael Moneo. Crítica al Movimiento Moderno. Origen de la Arquitectura posmoderna*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. Rosario Camacho Martínez.

-SANTANA GUZMÁN, Antonio Jesús: *Edificios culturales no católicos en la Costa del Sol 1975-2005. Religiones del Subcontinente Indio y Asia Central*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. Rosario Camacho Martínez.



SARAIVA DOS SANTOS, Telma: *Belém do Pará y la revitalización del Patrimonio Histórico urbano*. Tutora responsable: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.

CURSO ACADÉMICO 2006-2007

-ATENCIÓN CONDE-PUMPIDO, Belén: *Gino Severini y sus relaciones con Juan Gris: un primer acercamiento*. Tutor responsable: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.

-DÍEZ-MONSALVE JIMÉNEZ, Juan Antonio: *Alonso Cano: Aportación a su vida y su obra*. Tutor responsable: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.

-FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana: *Aproximación a la vida y la obra de Luis de Vargas*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. Rosario Camacho Martínez.

-FRANCO SÁNCHEZ, José Antonio: *El Parque de Málaga. Espacio urbano, Arte público e Integración naturalista*. Tutor responsable: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.

-JIMÉNEZ MUÑOZ, José Antonio: *Métodos, técnicas y vías procesuales en la pintura malagueña de vanguardia. La Generación de los 50*. Tutor responsable: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.

-MARÍN SÁNCHEZ, Raquel: *"Videoclipis" o últimas tendencias en el videoclip actual*. Tutor responsable: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.

-MARTÍNEZ MANZANO, Juan Carlos: *Contextualización y evolución artística dentro del marco de la pintura malagueña de los 80*. Tutor responsable: Pf. Dr. Isidoro Coloma Martín.

-NÚÑEZ GARCÍA, María del Carmen: *Héroes mitológicos, modelos de moralidad en los libros de emblemas españoles*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. Reyes Escalera Pérez.

-RUIZ ARTOLA, Inés: *Formisci: la raíz de las vanguardias en Polonia*. Tutor responsable: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.

-ROMERO CONTRERAS, Marina: *Correspondencia e integración en el ballet romántico "Giselle ou les Willis" y su legado de muerte blanca*. Tutoras responsables: P^{fa}. Dr^a. María Teresa Méndez Baiges y P^{fa}. Dr^a. María Belén Ruiz Garrido.



-ROSA CEBALLOS, Fernando de la: Tutor responsable: *El color en las artes plásticas del arte de vanguardia*. Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.

-SERRANO GARCÍA, José Valentín: *La deshumanización del hombre por la tecnología vista a través de los ojos de "Metrópolis" (Fritz Lang, 1926)*. Tutor responsable: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.

-SOLANO QUESADA, Lorena: *Sonia Delaunay: la integración de las Artes y la explosión de la nueva modernidad*. Tutora responsable: P^{fa}. Dr^a. María Teresa Méndez Baiges.



Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Críticas de Exposiciones

■ *Fiesta y simulacro. El simbolismo de la Fiesta barroca.*
Palacio Episcopal. Málaga (19 septiembre-30 de diciembre de 2007)

Enrique Castaños Alés/Antonia María Castro Villena
Universidad de Málaga/Investigadora vinculada a la UMA

Enmarcada dentro del amplio programa expositivo "Andalucía Barroca 2007", la muestra *Fiesta y Simulacro*, comisariada por Rosario Camacho y Reyes Escalera, ambas profesoras de la Universidad de Málaga, complementó en lo que le correspondía aquel ambicioso proyecto de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, centrándose en uno de los apartados más característicos de la época y la cultura del Barroco, no sólo en nuestra región sino en toda la Europa de las cortes católicas: la celebración y la fiesta en sus más diversos aspectos, desde la religiosa y regia a la profana y popular, con su riquísimo simbolismo, proyección urbana y creación de arquitecturas efímeras. Dividida en diferentes secciones, la muestra dio cuenta, a través de esculturas, pinturas, libros, grabados, vestidos y objetos de la más diversa naturaleza, procedentes de distintas colecciones institucionales y privadas, principalmente andaluzas, de la compleja interacción de elementos que se ponían en juego en el marco de la fiesta barroca, desde los más intelectuales y espirituales hasta los de contenido más lúdico y propiamente festivo, dirigidos al mundo de los sentidos.

En la sección preliminar, dedicada a «Los elementos de la fiesta», se muestra una selección de todos aquellos objetos que permitían lograr el esplendor de la celebración, destacando en este sentido, en primer lugar, un gran lienzo de Domingo Martínez, *Carro del Agua*, de 1748-49, uno de los ocho cuadros encargados por la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla para testimoniar la gran «Máscara» que el gremio de los cigarreros de la ciudad había organizado con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI en 1746, y, en segundo lugar, la incorporación al itinerario de la exposición de la espléndida azulejería del jardín privado del propio Palacio Episcopal, de hacia 1784, atribuida a José de las Casas, autor de los azulejos del hospital de San Juan de Dios de Granada.

La sección siguiente, "Devoción, rito y ceremonia", ofrece como eje central la fiesta religiosa, sin duda la más importante y representativa del Barroco andaluz, donde, junto a algunos estupendos grabados que ilustran celebraciones religiosas, sobre todo la del Corpus Christi, se exponía uno de los mayores atractivos de la muestra, una recreación en madera policromada y dorada de la tarasca que formó parte de la procesión del Corpus de Granada de 1760, y que consistía en un monstruo en forma de serpiente de siete cabezas, sobre cuyo lomo se encuentra un personaje que simboliza la Fe. La pormenorizada reconstrucción de la tarasca, que ha sido posible gracias a la descripción que poseemos de Pedro de la Torre, puso de



1. Tríptico de la exposición.

Maravillosos libros, procedentes sobre todo de las Bibliotecas Universitarias de Sevilla y Granada, son los que se expusieron en la última sección, «El lenguaje de los emblemas», quizás el aspecto más erudito e intelectual de la Fiesta barroca, con su complicada iconología, mientras que el epílogo estuvo dedicado a la «Pervivencia y reencuentro con la fiesta», desde el siglo XIX hasta el actual, con especial atención a la Semana Santa. En definitiva, una magnífica exposición, muy bien montada, en un escenario apropiado como pocos, y de la que cabe resaltar singularmente el siempre difícil equilibrio entre rigor científico y afán didáctico. De ella nos ha quedado un muy cuidado catálogo que reproduce todos los objetos expuestos, con amplios comentarios individualizados debidos a un nutrido elenco de especialistas.

manifiesto uno de los aspectos crecientemente en alza en este tipo de exposiciones, esto es, la inclusión de elementos que, por su espectacularidad y montaje escenográfico, impacte al público visitante, haciéndole aún más atractivo evento.

En “Celebración y pompa regia” se recogen principalmente los numerosos ornatos y arquitecturas efímeras que se construían en las ciudades con motivo de las visitas regias, como las de Felipe IV y Felipe V a Andalucía. Llamó mucho la atención del público una silla de mano del siglo XVIII, de las usadas por las damas nobles para sus desplazamientos en sus visitas a las ciudades, de primorosa ejecución, con motivos ornamentales claramente de inspiración rococó.

La otra sección más deslumbrante de la muestra fue «Luz y sombra. Teatro y memoria de la Muerte», ubicada en la preciosa capilla del Palacio, donde, junto a imágenes que reproducían túmulos y catafalcos, se exhibió la recreación de un túmulo principesco, diseñado por Alfonso Serrano, que era una auténtica «máquina fúnebre», sobrecogedora no sólo por las alusiones directas a la finalización de la vida, sino también por la penumbra de la estancia, que acentuaba el indescifrable misterio de la muerte.

■ Antonio Martí. "Suite Mediterráneo. Luz Azul". Sala de Arte del Teatro del Carmen de Vélez Málaga (15 de Noviembre-5 de Diciembre de 2007)

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

Hace algún tiempo tuve que juzgar un trabajo sobre los pintores de montaña y río. No me sentía cómoda con un tema de estética china, sin embargo poco a poco el texto me fue ganando, el contenido del mismo, la relación de algunas religiones orientales con la naturaleza, representada por los lugares de montaña y río, la profunda descripción de las imágenes, me absorbieron totalmente.

Pero, curiosamente, me resultaba más fácil evocar una obra más próxima a mí y me encontré reflexionando sobre un pintor de luz y mar, rememoraba los cuadros de Antonio Martí. Quizá porque buscaba un pintor de la naturaleza, porque esa naturaleza era un pretexto y se convertía en una imagen mental, quizá porque conocía bien su obra y la tenía muy cerca, pero esas fueron mis sensaciones.

Conozco a Antonio Martí desde hace muchos años, hemos compartido trabajo y objetivos, y he sido testigo, inicialmente, de su decidida vocación artística, pero también de su empeño por la investigación histórica y por trasladarla al campo del diseño, a la recreación estética, de su interés por la docencia, de su entrega a los alumnos, de su generosidad, y sobre todo de su voluntad de superación, su sólida formación, su buen hacer, su exquisito gusto y sensibilidad.

Todo ello queda patente en su obra, como hemos podido observar en esta exposición. Muchas veces los amigos le habíamos animado a exponer, a mostrar públicamente esa obra de la que pocos disfrutábamos, y siempre había excusas, pero sobre todo una, falta de tiempo. Hoy, al hacer el recorrido de la exposición, creo que llevaba razón; la obra bien hecha requiere tiempo, y la pulcritud y dedicación que Antonio Martí vuelca en su trabajo justifica todos los retrasos. Afortunadamente, ha logrado salvar esa barrera de pudor, y ha sido la Sala de Arte Teatro del Carmen de Vélez-Málaga, la ciudad donde durante tantos años ha volcado sus enseñanzas, la que ha recogido esta primera muestra del artista, en los últimos meses de 2007.

La exposición se ha centrado en lo que él ha llamado "Suite Mediterráneo", un título que nos lleva a otro universo, el de la música, al cual no es ajeno, y gusta de seguir una misma línea integrando variaciones, retomando una y otra vez la misma melodía, que él traslada a su peculiar pentagrama.

Pero, al ser una primera muestra al público, Antonio Martí nos ha presentado algunos apoyos para darnos a conocer su evolución: dibujos de escuela, figurativos pero siempre geoméricamente contrapunto los delicados torsos que, a veces, combina con la cadencia de una flor, elementos abstractos modulares,



1. Antonio Martí, "Luz reflejada 15".

y otras formas que han supuesto búsquedas por su parte.

También nos ha mostrado otra obra que pertenece a su universo más íntimo, cuadernos de apuntes o sus extraordinarios diarios de viaje, llenos de sugerencias, tan bien compuestos, pero sin perder la espontaneidad que caracteriza a esta obra, donde se explaya en el detalle y la pluma corre ágil sobre el papel recogiendo todo un mundo de sensaciones y donde el texto queda integrado en la composición, formando parte de ella. A veces, como muestra de su refinamiento, una pequeña hoja, un pétalo, aparecen aprisionadas entre las páginas, introduciendo una realidad evocada.

En su amor por la letra la escritura se transforma en trazo artístico. Junto a esos cuadernos, recuerdo sus perfectos manuscritos, la notas de trabajo, formalmente expuestas, sin intención preconcebida pero respondiendo a un orden innato, a un equilibrio, a su refinada sensibilidad.

Antonio Martí demuestra que escritura y pintura pueden coexistir, compartir espacios, y no sólo en los cuadernos. Son las pinturas las que centran esta exposición "Suite Mediterráneo. Luz Azul", que integra un palíndromo, precioso juego de palabras.

El artista, en esa terraza del piso décimo donde lo recuerda su hija, sabe cómo enfrentarse al lienzo en blanco, con devoción, con el silencio de quien penetra ese mundo maravilloso de la Naturaleza, de la luz, con la intención de capturarla, para él fundamentalmente, para crear ese paisaje íntimo y abstracto donde él habi-

ta, pero también para los demás. Un paisaje no como representación, sino como presentación, como impresión, en el cual se percibe el valor plástico de sus componentes y donde las masas de color abarcan toda la superficie del cuadro, sin dejar espacio a zonas inertes. El color apela a la emotividad y es inseparable de la luz, la gran protagonista, que se introduce a través de los pigmentos o salpica rítmicamente algunos fragmentos, animando las texturas.

Antonio Martí sabe captar la luz, sumergiéndose en esos tonos verdiazules, tan reales y tan bien logrados, a veces animados por destellos de magenta, de amarillo. Siempre el mismo mar, siempre luces y matices diferentes. Exaltación cromática, brillos, sutilezas lumínicas producen una sensación cálida, un cierto sensualismo.

Pero la Naturaleza también es geometría y Antonio la respeta. Respeta su orden oculto y se deja seducir por ella, no entrando en dramáticas confrontaciones. Así esta obra exhibe una organización geométrica, a la cual se someten todos los elementos, donde en la delgada línea de separación entre el cielo y la tierra, aún siendo tan sutil, cabe el universo extendido. Y aunque pueda resultar incoherente, esa organización es sencilla y sofisticada a la vez, es una composición musical de pequeñas y suaves pinceladas, expresión del más puro virtuosismo.

Antonio es un poeta de la forma, pintura hecha poesía. No como las antiguas "poesías" de Tiziano o Giorgione, donde el argumento implicaba a la poesía, aquí es la forma, deshecha por la luz, el fondo poético que nos envuelve.

Pero los sentimientos del artista dejan entrever otros intereses, no limitándose a un deleite esteticista. No es casual que ese texto que, con su letra-trazo-imagen, abre el catálogo de la exposición, la presente como un homenaje al Mediterráneo "Puente de mar azul que une culturas...A sus gentes y a sus vidas... A quienes trabajan en su entorno". Pero no puede olvidar el lado oscuro, uniendo esa fuente de vida con la muerte, cuando continúa"... A quienes han dejado sus vidas en un desesperado esfuerzo por llegar a sus costas y a quienes han nacido al llegar a ellas..."

Tracey Emin: 20 Años. CAC Málaga (28 de noviembre de 2008-22 de Febrero de 2009)

Miguel Ángel Fuentes Torres

Investigador vinculado a la Universidad de Málaga

MORIR EN LA BELLEZA

“(...) Y miré hacia la cama y pensé: “Oh, Dios mío, podía haber muerto aquí”, y así era como me habrían encontrado. (...) Y entonces pasé de estar horrorizada ante lo que tenía delante a sentirme distanciada de todo aquello que de repente percibí como algo bello”.

Con estas palabras describía Tracey Emin en 1998 las circunstancias que rodearon la creación de *My Bed* (1998), en un nuevo intento de otorgar trascendencia al hecho mismo de la concepción de la obra de arte; una obra en todo momento indagadora al tiempo que esclarecedora de la propia realidad de la autora. Ciertamente, en la realidad y en las múltiples realidades anexas al ser humano, es posiblemente donde localiza sentido toda la producción de Tracey Emin (Londres, 1963). Trazar su biografía significa adentrarse en la profunda senda abierta por una obra que nunca especula y siempre se retroalimenta, en un constante parecer rizomático, de las verdades que cimentan la vida. Echando un vistazo a su evolución como mujer, pronto se comprende la ingente capacidad de mostrar aquello que, de un modo u otro, le ha pertenecido para luego ser devuelto al mundo en forma de objetos, dibujos, acuarelas, fotografías, esculturas, acaso fundidos en negro que luego de su contemplación estallan en la retina del espectador convertidos en indudables sensaciones que nos parecen cercanas y conocidas, cuando verdaderamente nos alcanzan desde lo ajeno.

20 años no debe ser entendida como una retrospectiva que intenta conciliar en un único lugar, una selección de la producción de una creadora incesante, más bien nos estamos acercando a la propia artista mediante una representación de su vida en forma de piezas diversas que, tras su disposición nos alumbran sobre una compleja realidad. Diversos e intrincados son los elementos que sustentan este proyecto y que de alguna manera se implementan para producir un inmejorable momento cargado de otros momentos a su vez convertidos en imágenes que atrapamos como si formáramos parte de un psicodrama regenerador. El recorrido que se nos presenta en los diferentes espacios que configuran esta muestra, queda fijado desde la implacable ubicuidad de su autora en cada una de las obras. Por debajo, entre la espesa niebla del recuerdo, deambula el sexo, la angustia, el dolor, el sufrimiento, conceptos re-convertidos en materiales sobre los que construir delicadas pero inten-

1. Tracey Emin. "It's Not the Way I Want to Die", 2005. Reclaimed metal and timber. 310 x 860 x 405 cm (122 1/16 x 159 7/16 x 338 3/8 in) The artist / White Cube



sas y transgresoras obras; Patrick Elliot, comisario de la muestra, argumenta con razón que "el gran logro de Emin es haberse inspirado en su propia experiencia, la clase de experiencia que muchos comparten pero que sigue siendo un territorio inexplorado en el mundo del arte y haberlo hecho de tal manera que no resulte ni sensiblera ni heroica". Si existe cierta pretensión de una propuesta atada desde un montaje correcto y efectivo en el que se promueve una delicada asunción museística de sus piezas, esa sensación se esfuma de manera contundente cuando contemplamos *My abortion* (1990), *Family Suite* (1994) o *A week from hell* (1995), claros ejemplos de una redención nunca conseguida pero siempre ansiada. Además, se explicita una predisposición a la presentación del registro como evidencia del transcurso del dolor, de la frustración (*Why I Never Became a Dancer*, 1995) o de su misma historia (*Tracey Emin's CV: Cunt Vernacular*, 1997).

La narración del conjunto se asocia con la interpelación sobre cada una de las situaciones que se dan cita a lo largo de un extenso marco temporal que siempre es re-visitado para dejar constancia de su huella. El rastro dejado por Emin se puede seguir en todos los objetos que apreciamos como si de un extenso prontuario íntimo se tratara. La utilización del apego por determinadas cosas que ahora se convierten en herramientas, denota una espacie de abandono manifestado bajo tres improntas: un alejamiento de su vida pasada, la dotación de un valor donde inicialmente no existe y la composición de un archivo ligado inexorablemente a su protagonista. Retazos de tela escritos, intervenidos, no son más que pasajes de una vida fragmentada y dispersa que ocasionalmente se arman mediante su interpretación artística. Hacia este territorio apuntan las palabras de Julian Schnabel, al comparar

sus composiciones con “lágrimas de un sentido dolor, líneas rotas dibujadas en corazones rotos, y el derrumbamiento representado con un haz de palos atados que sostienen el peso de nuestros fracasos y victorias, mientras intentamos recuperarnos de los vaivenes del amor y soportamos la incesante lluvia de nuestro tiempo”.

El arte sólo es un vehículo y sus soportes extensiones que hacen inteligible aquello que se muestra inexacto, impreciso o dislocado. Las razones por las que Tracey Emin recurre al proceso conformador de material artístico, estriban en la plasmación directa de una serie de experiencias que se anclan con fuerza en los reducidos de sus fobias, fantasías, anhelos, sueños y realidades afines que conforman su vida. El recuerdo de lo vivido, por más doloroso que sea, es susceptible de ser integrado en un nuevo catálogo de sensaciones que ahora participan de la conspiración con la mirada del espectador. La evolución en su obra, nos plantea una integración lenta pero firme de una serie de acepciones que inciden directamente en la cristalización de su numerosa producción. Desde las reminiscencias iniciales hacia Egon Schielle, Munch y el Expresionismo alemán, pasando por un gusto acentuado por la iconografía religiosa, el sexo y la angustia (*Berlin the Last Week in April*, 1998) se proponen, durante la década de los 90, como peldaños sobre los que ascender en una escala de aproximaciones cada vez más certeras y desgarradoras. Ya en esta centuria, sus objetivos creativos giran hacia otras latitudes, siempre afines pero que nos hablan de otras escenas muy presentes en su vida. La ausencia y su incapacidad obsesiva por tener hijos (*Feeling Pregnant II*, 1999-2000), dotan de una complejidad a su obra, en la que el pasado vuelve una vez y otra (*It's Not the Way I Want to Die*, 2005) como si de un bucle sin definición se tratase.

Parte también de sus trabajos lo son sus escritos, estableciéndose como una prolongación al tiempo que reducto primigenio de las obras que nacen de forma ya imparables. *Strangeland* es un perfecto ejemplo de su vocación por seguir recopilando partes de un diario inconcluso que cada día se construye desde la verdad de su autora. Las palabras y la memoria, ejes insondables de una vida evidenciada, amenazadora, turbadora, plagada de una extraña bella en la que se podría morir: tal es la encrucijada donde se mueve Tracey Emin. Quizás el escándalo y la transgresión, emblemas de una generación de creadores que la acogió a finales del siglo XX, no sean más que nebulosas extintas en un universo en continua expansión. La verdad es que estamos ante una obra de carácter eminentemente autobiográfico, que se nutre de lo personal para forjar lo genérico en una constante pugna por salir al exterior para ser observada, analizada. En este ámbito de conjugaciones explícitas, afloran levemente los versos de, otra mujer atrapada en su vida, que nos lega una inmensa colección de sentimientos en forma de poemas, en algún punto semejantes con las obras de Emin como si estuviéramos ante sendas paralelas. Emily Dickinson hacía de su habitáculo común una extraña pero sutil interpretación de las circunstancias que rodean toda existencia; en esa intransitable espera, escribía “Ella yacía como si jugara./ Su vida había saltado allá a lo lejos/ con intención de regresar,/ aunque tardase un poco”.

■ *El Fulgor de la Plata. Córdoba, Iglesia de San Agustín,
(24 septiembre-30 diciembre 2007)*

José Galisteo Martínez

Grupo de Investigación HUM 130. Universidad de Málaga

En líneas generales, el Barroco se presenta como una manifestación unitaria, total, resultado de una ardua maduración del hombre europeo. Su expansión no conoce patrias ni ciudades donde asociar sus maneras, pues se desarrolla a su antojo según las necesidades de cada territorio. Si bien es un movimiento originado en Italia y regenerado en España, éste encuentra un maravilloso asiento en Andalucía. En efecto, esta tierra es la que, por circunstancias políticas, económicas, sociales y religiosas, se muestra más proclive a sus actitudes, comportamientos y expresiones, en definitiva, a sus señas de identidad; es más, tal como apuntan algunos historiadores, ejerce de estandarte de este movimiento más allá de los siglos XVII y XVIII. Y es que resulta curioso cómo Andalucía, siendo una tierra donde habitaron civilizaciones y pueblos diversos, de perfil tan atractivo y sugerente, lo dominante de su amplia riqueza cultural estriba -aún en la actualidad- en lo barroco. De todos modos, no hemos de buscar entresijos ni complicaciones a su génesis. Justamente, el caldo de cultivo ya apuntado en los factores antedichos son razones más que suficientes para su triunfo, consolidación y permanencia tanto en espacio como en tiempo. En esencia, el Barroco es la medida de Andalucía, la inocencia y tiniebla del tipo sureño, el sortilegio de una condición, el asiento de una forma de ser...

Precisamente, es ahora -en el momento que algunas capitales de provincia pretenden 'modernizarse' a toda costa con proyectos e intenciones propios del arte actual- cuando la cultura barroca andaluza ha querido saltar a la palestra 'demandando' su derecho en la historia, gracias al proyecto que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, previa ideación por parte de la Dirección General de Bienes Culturales, se autoencomendó titulado *Andalucía Barroca 2007*, evocando la célebre obra de Bonet Correa. Esta revisión/revaloración, cuyo primer presupuesto global ascendía a la astronómica cantidad de veinticinco millones de euros, aproximadamente, ha pretendido no sólo "acercar el arte y la cultura barroca al conjunto de la sociedad", sino también "actualizar e impulsar la investigación científica en este ámbito". Aunque sea redundar en el fondo, su justificación hemos de hallarla en las palabras que el máximo dirigente autonómico, Manuel Chaves, pronunciaba cuando se refería a la obligación que adquieren todos los andaluces "de salvaguardar y conservar la excepcional herencia de un periodo único, de ponerla en valor como elemento de identidad y como vector de progreso económico y social, y de legarla en su esplendor e integridad a las generaciones venideras". Calificado como "el mayor acontecimiento cultural de la presente legislatura", asimismo buscaba el estímulo suscitado en propios y extraños como "caudal de oportunidades y recursos para

diversificar la oferta turística y enriquecer la marca Andalucía". De este modo, exposiciones, congreso internacional, restauración y conservación de bienes inmuebles y muebles, documentales televisivos, itinerarios culturales... han sido, fundamentalmente, los encargados de ofrecer la visión global perseguida. Sea como fuere, no seremos nosotros quienes extraigamos conclusiones o resultados al respecto; sólo indicar que, por insólito que pueda parecer y con independencia de incentivos, ayudas y magnos proyectos de este calibre, son muchos profesionales, expertos y eruditos los que, modesta y quedamente, siguen trabajando en estos tiempos que corren sobre la época objeto de homenaje, sin gozar de beneficio alguno o coyunturas de distinto índole por parte de administraciones públicas ni entidades privadas.

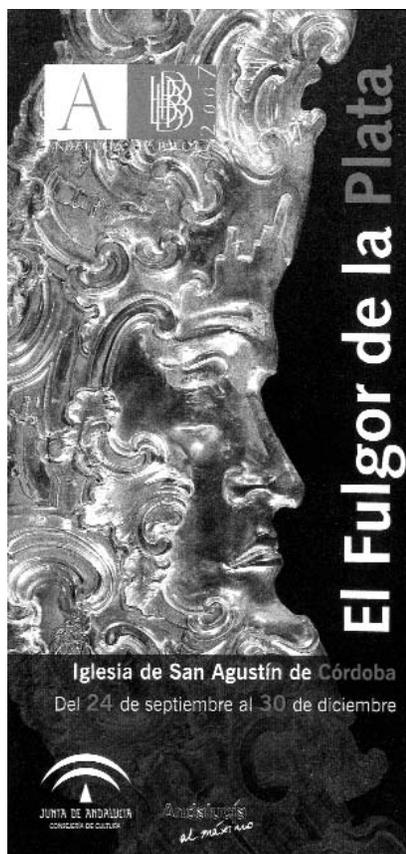
Con todo, y a nuestro entender, *El fulgor de la Plata* ha pasado por ser uno de los productos culturales más significativos de la citada programación. La muestra, abierta al público entre los días 24 de septiembre al 30 de diciembre de 2007, encarnó - como ninguna otra de este circuito- los valores histórico-artísticos, culturales, turísticos, pedagógicos o expositivos definidos en la declaración de intenciones citadas. Como no podía ser de otra manera, tanta meticulosidad y rigor patentizan el digno quehacer de su comisario, el Dr. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, Profesor Titular del Departamento de Historia de la Universidad de Málaga, una de las máximas autoridades del arte de la platería en el panorama historiográfico actual. En honor a la verdad, y desde antes que defendiese -allá por 1996- su tesis doctoral (*El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*) dirigida por la Dra. María Jesús Sanz Serrano -gran celebridad en la materia- hasta sus últimas aportaciones, no ha dejado de mostrarnos esta disciplina con gran acierto y didáctica, haciéndola atractiva a todos cuantos nos hemos acercado hasta ella. Por tanto, ha sido todo un éxito que la maestría del profesor Sánchez-Lafuente establezca los esquemas museológicos-museográficos a seguir.

"Vienen de Sanlúcar / rompiendo el agua / a la Torre del Oro / barcos de plata..." Con la seguidilla jubilosa del siempre locuaz "fénix de los ingenios y monstruo de la Naturaleza" se abría una exposición, que nos depararía grandes trabajos nacientes de aquellas partidas áureo-argentíferas recaladas en los puertos andaluces, la cual recurría como contenedor de la misma a unos de los templos de más rai-gambre cordobesa, objeto de restauración -también- por parte de la institución organizadora: la iglesia conventual de San Agustín. Tanto su nave central como el sotacoro lucían íntegramente una restauración correcta, impecable, que dejaban entrever las calidades plásticas más sobresalientes del trabajo en yeso y estuco durante la centuria seiscentista, así como algunos de los trabajos pictóricos de, entre los cuales, descuella la aportación de Cristóbal Vela o Juan Luis Zambrano, entre otros. No corrieron, en cambio, la misma suerte las dos naves laterales, pues los trabajos de restauración en estas zonas concretas del recinto agustino no pudieron acelerarse, optando por una paralización de las obras y recrear una estructura efímera *ex profeso* para su aprovechamiento como zonas expositivas. Aunque, por las condiciones

que sean, dichas obras no han transcurrido al ritmo deseado, ha sido un verdadero goce poder disfrutar, tras veinte años de cierre y abandono injustificados, de una joya del barroco cordobés. Ojalá no existan más excusas, concluyan estas labores y forme parte -de una vez por todas- del uso, disfrute y puesta en valor de toda la sociedad.

Pues bien, aquella lírica evocación a la Ruta de las Américas como saludo, inauguraba el recorrido cuyo vestíbulo -denominado *El Ornamento en la Platería Barroca*- presentaba las distintas tendencias, talleres y autores que tendríamos el gusto de contemplar a lo largo de siete secciones temáticas. Con buen tino, esta especie de “escaparate” preconizaba la paulatina evolución estilística sufrida con el paso de los años en piezas de carácter suntuario. Por su parte, y al adentrarnos ya en la nave del Evangelio, *La Platería: Oficio y Arte* nos mostraba materiales, libros impresos, documentos gremiales, diseños... que justificaban el profundo trasiego de este gremio, descollando algunos bienes que despertaban curiosidad y admiración (barretón de plata procedente del galeón “Nuestra Señora de Atocha” [1622], el tratado “De varia Commensuración...” de Juan de Arfe [1585, 1ª edición], libros de dibujo para exámenes o “Proyecto de corona” de Tomás Jerónimo de Pedrajas, entre otros).

Sin retóricas que ofrezcan lugar a vacilación, el acopio de objetos de plata por parte de la sociedad fue -aún lo es- prueba de su condición y circunstancias. Son múltiples las fuentes para la Historia del Arte que, de una u otra forma, rinden buena cuenta de ello. No en vano, y tomando prestadas algunas líneas de Portús Pérez: “en el Siglo de Oro se fomentó una cultura de la ostentación, que se extendió tanto a contextos civiles como religiosos, y cuyas raíces no hay que buscarlas en un mero afán exhibicionista, sino que tienen que ver con cuestiones más complejas, relacionadas con la identidad o el decoro. A través de la riqueza se mostraba el poder, la clase social o la devoción, y su exhibición se extendía como un instrumento de



1. Díptico de la exposición.

comunicación ventajosa con los demás...”

Efectivamente, no existía lugar, devoción, persona o cosa que, para enaltecer sus valores, se revistiera de plata u oro como “demarcador social”. Si en el caso religioso buscaba una aparente excusa como sinónimo de sabiduría y reflejo divinos, la manipulación de los metales nobles para uso profano ha sido constante; de ahí que, tanto su función doméstica como corporativa, proporcione tipologías varias conforme las prácticas dominantes, tal como se presentaba a las claras en las secciones *Plata para la Casa (siglo XVII)* y *Plata para la Casa (siglo XVIII)*, respectivamente. Mientras que éstas se ocupaban de revelar una distinguida panorámica de los utensilios puestos al servicio de la vida diaria durante sendos siglos -fue acertadísima la utilización del lienzo de Juan Bautista de Espinosa, “Bodegón con objetos de platería” como “maniobra” pedagógica del propósito teórico-; en cambio, *Joyas de adorno, joyas de devoción* abría el ‘tarro de la esencia’ deleitando al visitante con un selecto joyero que atesoraba piezas donadas, a la sazón, por piadosas devotas como dádivas a los favores recibidos de algunas imágenes marianas andaluzas. El poder público no le iría en zaga, por cuanto gozaría también de su correspondiente aparato al respecto -marcado indefectiblemente por su estatus- allá en cuantas funciones de representación y escenas de poder públicas debiesen presidir, tal como se manifestaba en *Plata para ceremonias civiles*.

Trasladándonos al otro ámbito, comprobamos cómo en el conjunto de piezas realizadas para el Oficio Divino recaía el peso de toda la muestra, la cual tenía reservada -como no podía ser de otra manera- la nave central y el transepto de la iglesia. Algo, por otra parte, lógico y coherente, ya que los propios razonamientos conceptuales emanados del concilio trentino en material de ajuar eclesiástico justificaban sobradamente la prodigalidad de piezas en cuantas iglesias, conventos, colegiadas o catedrales poblaban la *Civitas Dei* barroca. Bajo el epígrafe *Plata para el Culto* se daba cabida a un sinfín de obras que, en aras de un itinerario íntegro y coherente, adoptaban un discurso cronológico comprendido entre fines del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, por lógicas razones históricas (primeros síntomas prebarrocos en la tríada Alfaro, Merino y León). En el vasto elenco ofrecido se aprehendía la pujanza conferida a la adoración del Santísimo Sacramento de la Eucaristía por aquel entonces, merced a la evolución que, durante años, experimentaron custodias turri-formes o portátiles, portaviáticos, lámparas, urnas eucarísticas, sagrarios, vasos sagrados, servicios de altar [atrileras, sacras, blandones, frontales], relicarios... elementos, todos ellos, más que visibles en la pompa y grandeza derrochadas a ojos del fiel en demostraciones públicas. Sin ir más lejos, y presidiendo el testero de la capilla mayor, se había dispuesto una espectacular reproducción del lienzo “Altar de plata” *quasi* a escala, atribuido a Domingo Martínez (ca. 1741-1748), que prueba lo anterior, reforzando además rasgos de religiosidad tan singulares para la época, cuales fueron la defensa de la Pura y Limpia Concepción de María y el culto a los santos. Cerrando esta sección, un pequeño ‘guiño’ a uno de los plateros más interesan-

tes de este ámbito durante la centuria dieciochesca, natal de la ciudad que cobijaba la muestra: éste es, Damián de Castro. Aunque otras obras del artífice formaban parte del discurso central, la cabecera de la nave de la Epístola acaparaba lo más notable de su oficio (por ejemplo, “Virgen de la Candelaria” y “San Rafael” [Córdoba, Catedral], Cruz alzada” [Málaga, Catedral], “Arca Eucarística” [Córdoba, Catedral], “Ajuar de la Virgen de la Soledad” [Écija, Parroquia Nuestra Señora del Carmen] o “Custodia Procesional” [La Rambla, Parroquia de la Asunción], entre otras). Por cuestiones más que obvias y aplaudiendo cuantas iniciativas pretéritas hayan existido en este sentido, comprendemos que no era ni el momento ni el lugar oportuno para mostrar su prolífico quehacer, pero ya va siendo hora de aglutinar, tanto en soporte libro como en una antológica, la vida y obra de un artista tan sobresaliente, sobre todo con visiones, aportaciones, autorías y atribuciones renovadas.

Hasta aquí todo lo que dio de sí el contenido de una exposición considerada para nosotros de excepcional. Por supuesto, redundando en nuestra opinión manifestada *ut supra*, todos los elogios y aplausos son pocos para su planteo, disposición y resultado final. No obstante, queremos incidir en algunas peculiaridades museográficas que resaltaron tanto ‘fulgor’: la iluminación gradual encontró un equilibrio estético y funcional de todo el montaje que, además, se apoyó en la ambientación general conferida al inmueble, disfrutando todos los sentidos de sendos espectáculos; existió un planteamiento espacial pertinente, diversificando los distintos ámbitos; si bien en todo momento no se perdió el equilibrio en la presentación, quizá alguna obra pudiese haber ganado más con ligeras modificaciones (“Custodia de asiento” [Santaella, Parroquia Nuestra Señora de la Asunción], “Lámpara” [Granada, Catedral] o “Portaviático” [Aguilar, Parroquia Santa María del Soterraño]); las vitrinas, como aspecto básico de la instalación, presentaban un esquema de metal-vidrio muy conseguido, con fuentes de iluminación interna que compensaban los brillos y matices de los propios objetos; la cuestión didáctica estuvo bien saldada con la señalética dispuesta, la cual no escatimaba en explicaciones etimológicas, entre otras cuestiones. A nuestro entender, el diseño del cartel anunciador (no lo achacamos a la elección de la pieza cuya calidad es manifiesta), adolecía de fuerza visual, pues ni contagiaba lo suficiente para atraer al público, ni hacía mérito para competir con tan sugestivo título. Igual y modestamente, lejos de sentar cátedra, creemos hubiese completado este extraordinario enfoque museológico alguna que otra aportación de interés, sin mermar los siglos objeto de manifestación. Quizás la falta de espacio lo ha impedido. En este sentido y a nuestro entender, podría haberse destacado más la presencia presencia plástica de la familia Arfe (para rematar la visión tratadística) y el trabajo americano en este arte, manifiesto en muchas obras importadas y con amplia representación en Andalucía.

Asimismo, y en paralelo al interés prestado a la devoción de María, también se podía haber mostrado algún que otro atributo de las *Arma Christi* propios de nuestros Crucificados o Nazarenos (cruces, coronas, potencias...), así como algún que



2. DAMIÁN DE CASTRO: *Custodia procesional* (1781). Parroquia de La Asunción, La Rambla (Córdoba).

otro elemento del cortejo procesional (guión sacramental, placas de estandar-te, pértigas, ciriales, andas...). Pero en definitiva, nada de lo dicho resta un ápice de “fulgor” a tan sugerente muestra.

La permanencia de esta muestra en el tiempo se transfirió con la publicación del correspondiente *Catálogo* donde se recogen, no sólo las fichas catalográficas de todas las piezas expuestas, sino también un elenco de estudios científicos de sumo interés, superando en total la edición sus quinientas páginas. Comandados, también, en la coordinación científica por el Dr. Sánchez-Lafuente, los autores de éstos últimos justifican la importancia de la platería barroca dentro de la historia, manifestando con sus aportaciones -sin excepción- ser los máximos especialistas en la materia actualmente. Será el propio *curatore* quien, en su aportación (del mismo título que la exposición y libro, *El Fulgor de la Plata*), pormenore con un breve estado de la cuestión historiográfico sobre la platería andaluza, el valor del oro y la plata durante el Barroco, sus centros productores y ultime con la justificación museología de la presente muestra más agradecimientos. El conservador del madrileño Museo del Prado, Javier Portús Pérez, con su *Belleza, riqueza, ostentación*.

Significados y metáforas de la plata en el Siglo de Oro regala un impecable texto donde Arte y Literatura se dan la mano, gracias a la selección de algunos fragmentos de la literatura hispana en los que se ponen de relieve algunas de las cualidades que, tanto el oro como la plata, proyectaron durante el Barroco. Mientras, de la evolución estilística y tipológica de las obras producidas desde las últimas décadas del Quinientos hasta el último tercio del siglo XVIII se encarga la profesora María Jesús Sanz Serrano, catedrática hispalense, en *Los estilos en la platería barroca andaluza*. A ésta le sigue la participación de la Dra. María del Carmen Heredia Moreno con *Lujo*



3. "Pelicano Portaviático" (s. XVIII). Parroquia de Santa María del Soterraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba)".

y refinamiento. La platería civil y corporativa, donde desgaja -entre otros aspectos- algunos instrumentos notariales que no tienen desperdicio por la información tan jugosa sobre platería en ajuares domésticos de las élites de poder, así como la apariencia que ostentaban algunas entidades civiles. En honor a la verdad, si existe algún lugar que contenga excelentes piezas argentíferas no es otro que la catedral, primer templo de la ciudad por antonomasia; por eso, es digno de estudio y quien mejor que el catedrático Jesús Rivas Carmona (Universidad de Murcia) para, a través de *Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco*, suministrarnos una síntesis de los tesoros catedralicios. Por cierto, nobleza obliga reconocer al profesor Rivas el ánimo y la consagración que, desde hace años, viene dedicando a fomentar la investigación sobre platería, no sólo con su grupo de investigación murciano, sino también con la coordinación anual de *Estudios de Platería. San Eloy*, volúmenes de obligada consulta para cuantos se dediquen a estas lides. Hecho este paréntesis, proseguimos con los estudios de nuestro *Catálogo*, tocándole el turno -cómo iba a faltar en tan alta ocasión- al profesor José Manuel Cruz Valdovinos. Considerado uno de los grandes expertos de Castro, se ocupa en su contribución de analizar la platería cordobesa de la segunda mitad del

Setecientos, así como de repasar la figura de su máximo exponente. Aunque hubiera sido deseable una actualización bibliográfica, el trabajo no mengua en prestigio, calidad y validez, pues nace de una pluma con tanta autoridad en la materia que no cabe decir nada más al respecto.

Cierra esta relación Leticia Arbeteta Mira con *Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía*, un estudio concienzudo -delata la experiencia de la autora en este campo- de los joyeros marianos andaluces. El resto de páginas -excede los dos tercios del volumen resultante- se completa con el catálogo de piezas en el que colaboran más de una veintena de profesionales.

Desde estas líneas felicitamos a todos los responsables y entidades merecedoras de ello por hacer posible que nos deleitemos, de vez en cuando, con las cosas bien hechas. *El Fulgor de la Plata* sólo es una pequeña muestra de lo que gozamos a diario, pues como decía Luis Manuel Ruiz "hace siglos que Andalucía encontró la ropa que mejor le sienta, y desde entonces no se desprende de ella. Cualquiera que en estos días se pasee por las aceras de una de nuestras urbes puede comprobar por sí mismo que, lejos de constituir un eximio cadáver, el Barroco sigue vivo y se pasea por las esquinas. Y no está sólo en la arquitectura..." ("El País", 5 abril 2007). No recurramos a falsos homenajes, pretextos culturales, justificaciones políticas o a misterios sin solución. Por suerte, el esplendor de la memoria camina con nosotros.

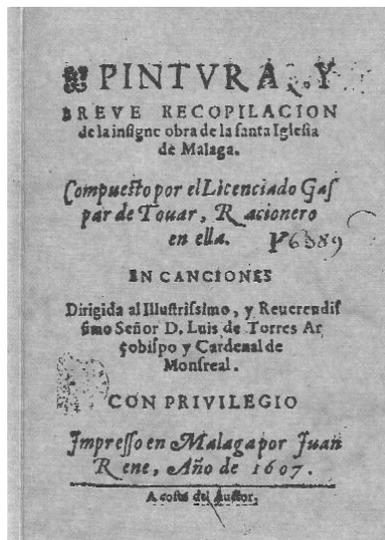


Boletín de Arte, nº 29, 2008
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Comentarios Bibliográficos

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *Arquitecturas literarias, metáforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la Catedral de Málaga*, Málaga, Fundación Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2007

Javier Cuevas del Barrio
Universidad de Málaga



Recuperar a través de la palabra una imagen perdida. Esa es la misión del estudio introductorio realizado por Carmen González Román y Juan Antonio Sánchez López, profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, al libro de Gaspar de Tovar *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*. Esta publicación se debe al apoyo de la Fundación Málaga y de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

El libro tiene dos partes bien diferenciadas. Por un lado, la publicación en facsímil de la obra *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga* compuesta por Gaspar de Tovar y publicada en Málaga por Juan René en 1607. Por otro, el estudio crítico de ese texto realizado por los autores.

Pintura y breve recopilación... es una descripción de la Catedral de

Málaga realizada en verso por Gaspar de Tovar, publicada en 1603 y en 1607. La importancia de esta fuente se debe a que es un testimonio histórico-poético sobre la Catedral cuando se habían concluido los trabajos de la girola, el cruce-ro, y la Capilla Mayor, habiéndola consagrado con prisas en 1588 el Obispo Luis García de Haro. Durante los siglos XVII y XVIII se modificará bastante la Capilla Mayor, con lo que la descripción de Tovar es una fuente imprescindible para comprender el estado de la obra a principios del siglo XVII. Además, debemos añadir la calidad literaria de la descripción y el hecho de ser una fuente casi inédita, ya que a lo largo de muchos años no ha sido referida.

Como explican los autores, la investigación partió en principio de la edición de 1603, publicada en Antequera por Claudio Bolán y conservada en el Archivo Municipal de Málaga. Sin embargo, la consulta de la edición

de 1607, conservada en la Biblioteca Nacional de París, demostró que esta segunda no era una simple reedición de la anterior sino una aún más rica. Además, había que añadirle el hecho de que sobre la edición de 1607 no se tuvo noticia hasta 1971, cuando Agustín Palau incluyó su referencia en el *Manual del librero hispanoamericano*. Así, debemos destacar el importante trabajo de rastreo bibliográfico realizado por los autores para seguir el recorrido de la edición de 1607.

De Gaspar de Tovar se saben pocos datos aparte de que fue racionero de la Catedral de Málaga y, según Díaz de Escovar, autor de algunos Autos Sacramentales. Tovar dedica la obra a su protector D. Luis de Torres, Arzobispo y Cardenal de Monreal, cuyo escudo aparece tras el texto del privilegio de impresión. La familia Torres tuvo un importante papel en el mecenazgo artístico de Málaga, centrándose en tres espacios destacados: la capilla de San Francisco de la Catedral, la capilla familiar en el Convento de San Luis el Real de los Observantes de San Francisco y en la fundación del Convento de los Ángeles, razón por la que había un ejemplar de la edición de 1607 en la biblioteca de este convento como relata Medina Conde. Este estrecho vínculo con la Orden Franciscana sería la razón por la que Gaspar de Tovar eligió el emblema de la Pobreza de Alciato para retratar a su protector.

Sin embargo, el protagonismo de esta familia fue más allá de Málaga, llegando hasta Roma. La familia poseía el antiguo palacio de Torres en la plaza Navona (actual palacio de Torres

Lancellotti). Varios miembros de la familia hicieron carrera en Roma. Además del citado Luis de Torres III, Cardenal-Arzobispo de Monreal entre 1607-1609, debemos recordar a Luis de Torres I, Arzobispo de Salerno e iniciador de la presencia de esta familia malagueña en Roma, y a Luis de Torres II, Presidente y Decano de la Cámara Apostólica.

Uno de los aspectos más interesantes de la descripción de Tovar es el uso de múltiples metáforas que enriquecen el texto enormemente. Entre las más destacadas podemos señalar la que muestra la Catedral como Fortaleza de María, metáfora bastante recurrente en la cultura del siglo XVI, junto a las referencias a hitos arquitectónicos como el Templo de Salomón, Santa Sofía de Constantinopla o las obras de Sixto V en Roma. Estas metáforas se van entrelazando en el texto de Tovar, relacionándose con otras como la del palacio Cristológico o el concepto de *machina*. Otras referencias como la sensación de transparencia respirada en el recinto al ser invadido por la luz enlazan con los principios contrarreformistas de la época.

De esta forma, escritores barrocos como el propio Tovar o el poeta malagueño Juan de Ovando y Santarén codifican una serie de metáforas como las del alcázar o fortaleza, que serán retomadas a lo largo del siglo XIX por escritores como Tejón y Rodríguez.

El análisis de la obra de Tovar les sirve a los autores para hacer una reflexión sobre la arquitectura y la pintura de la Catedral, y en particular de la Capilla Mayor, en la que demuestran su experiencia y larga carrera investigadora.

Para entender la obra de Cesare Arbassia es fundamental recordar el proceso de intervención conservadora y restauradora realizada hace una década y que, junto a la publicación de la obra de Tovar, supone un impulso para comprender mejor el complejo proceso constructivo de la Catedral. La descripción de Tovar se centra en un aspecto característico de la arquitectura del siglo XVI, en la que se ponía en duda el valor de la propia arquitectura y se acudía a la decoración pintada para aumentarlo. Podríamos hablar de una subordinación de la arquitectura a la pintura, de ahí la importancia que cobra el uso de la perspectiva para comprender el proceso de ideación y construcción arquitectónico.

En el caso de la descripción de Tovar nos encontramos con una subordinación de la arquitectura a la pintura, recogida por la palabra. Es decir, se trata de restituir una imagen perdida, a través de un texto que si bien no perdido, estuvo mucho tiempo olvidado. A pesar de conservar la descripción se perdió todo aquello que no puede ser descrito con el lenguaje, aquello que sólo la experiencia directa con el objeto artístico nos puede aportar. Sin embar-

go, se ganó una descripción literaria única por su riqueza poética y por su capacidad de hacer rememorar aquello que se perdió irremediamente y que hoy en día se recupera en parte gracias a la labor de estos dos magníficos investigadores que son Juan Antonio Sánchez López y Carmen González Román. Además, la restauración de la obra de Arbassia nos permite confrontar la descripción con el objeto artístico como comentábamos. Así, "estos lienzos te dirán lo que no puedo decir con palabras", como diría Van Gogh en las *Cartas a Theo*. En definitiva se trata de un proceso de pérdida y ganancia a lo largo del tiempo, de sumas y restas que caracterizan cualquier proceso histórico-artístico.

Por último, este estudio supone un ejemplo de cómo aplicar los principios de análisis de una fuente literaria, siguiendo los pasos que fijó el maestro Schlösser: Heurística, Crítica, y Hermenéutica de las fuentes. De esta forma, los autores han creado un gran edificio escrito, un ensayo arquitectónico en el que podemos disfrutar de esas metáforas edificadas a las que ellos mismos se refieren.

■ CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir. y coord.): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, Hermandad de Santa María de la Victoria, 2008

Belén Calderón Roca
Grupo de Investigación HUM 130
Universidad de Málaga

El pasado 5 de noviembre de 2008 se presentó un libro sobre la Virgen de la Victoria promovido por la Hermandad homónima, y patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Desde sus orígenes se concibió como una publicación que debía reflejar la propia historia y devoción profesadas por la ciudad a su Patrona, pero a través de la profundización en aspectos ya tratados con anterioridad, así como en otros inéditos a nivel popular. La finalidad principal era invitar al lector no sólo a conocer, sino estimularle a sentirse partícipe de su propia historia y tradición. La obra está coordinada y dirigida por la profesora Dra. Rosario Camacho Martínez y los trabajos fueron encomendados a diferentes profesionales de Málaga, destacados investigadores y profesores universitarios, así como a personas vinculadas y comprometidas con la Hermandad y la ciudad, con el propósito de que pudiesen ofrecer mayor amplitud de ópticas y diversificar las contribuciones a la investigación con el adecuado rigor científico.



El libro se divide en dos bloques bien diferenciados. El primero de ellos está dedicado al análisis histórico de Santa María de la Victoria y la Hermandad, con relación a sus orígenes, su vinculación con la ciudad y su Consistorio, así como sus relaciones con la Diócesis. En el segundo bloque se introduce al lector en el conocimiento del acervo patrimonial tanto material como intangible vinculado a la Virgen de la Victoria y su Santuario, así como a la comunidad de fieles malagueños que le profesan culto y devoción.

Precedido por un bello poema que José Antonio Muñoz Rojas dedica a la Virgen de la Victoria, se inicia el itinerario histórico con el trabajo del Padre Josep M. Prunés, historiador de la Orden de los Mínimos, que analiza la difusión de la orden fundada por Francisco de Paula y su recorrido a través de la historia, describiéndonos sus

orígenes en el siglo XV, la trayectoria de la orden por Andalucía y resto de España en el siglo XVI, así como su estancamiento en los siglos XVII y XVIII, hasta su restauración en la pasada centuria. Sobre temática de la Orden Mínima trata también el capítulo elaborado por el profesor Dr. Francisco José Rodríguez Marín, quien ha llevado a cabo un estudio de la figura de San Francisco de Paula y la Orden de los Mínimos en Andalucía. En concreto, el monasterio de la Victoria de Málaga es analizado en su carácter de casa-matriz en España y punto de partida de la extensión de la orden por el territorio peninsular. En dicho trabajo se tratan aspectos que oscilan en torno a la biografía del santo, la fundación del primer convento malagueño, así como el análisis de las representaciones conventuales en toda la provincia de Málaga y otras andaluzas.

Susana Rodríguez de Tembleque y Alberto Jesús Palomo Cruz, archiveros de la Santa Iglesia Catedral, han congregado la tradición y leyenda en torno a la Virgen de la Victoria y su Santuario en un magnífico trabajo que aclara ambos conceptos. Por una parte, la tradición, que a pesar de su transmisión oral a través de las generaciones, se apoya en raíces históricas que no tienen por qué estar reñidas con la autenticidad; y por otra, la leyenda, desprestigiada a lo largo de los siglos, pasó a convertirse en el siglo XIX en un género literario más, donde fácilmente confluía la imaginación de los autores que la reinterpretaron.

Francisco Aranda Otero, Profesor de Historia y Canónigo

Archivero de la Santa Iglesia Catedral, nos ofrece en el capítulo "La novena de la Virgen de la Victoria" un emotivo discurso acerca de los cultos populares que la Iglesia de Málaga tributa a su patrona. En él se contemplan aspectos como el origen y significado de la novena, el montaje y la preparación de altares para el culto, y un especial apartado dedicado a la liturgia de la Virgen.

En el trabajo de Federico Fernández Basurte, profesor de Enseñanza Secundaria y Licenciado en Historia Moderna se abordan convenientemente las conexiones existentes entre el Ayuntamiento y la Virgen de la Victoria. El autor contempla aspectos tales como las fiestas y procesión en honor a la Patrona, la devoción a los Santos Patronos San Ciriaco y Santa Paula (cuyas efigies figuran en el propio escudo de la ciudad), las victorias militares, la proclamación o visita a la ciudad de un nuevo monarca, así como cualquier fenómeno significativo para el pueblo que es celebrado en la ciudad mediante festejos promocionados por el Cabildo Municipal, donde el protagonismo reiterado de la Virgen de la Victoria se hace evidente.

Francisco José González Díaz, Doctor en Derecho y letrado del Obispado y Javier González Torres, historiador del Arte -padre e hijo respectivamente- se detienen en las relaciones de la Virgen de la Victoria con la Diócesis de Málaga a través de un estudio que implica la utilización de una serie de fundamentos históricos, mariológicos, litúrgicos y teológicos, para dar respuesta a una correspondencia entre el pueblo y su imagen venerada, que penetra más

allá de lo meramente festivo.

Y no menos interesante resulta la exposición de Jesús Castellanos Guerrero, Doctor en Medicina y profesor de Historia de la Medicina, que a través del capítulo "Intercesión de la Virgen de la Victoria en las calamidades públicas de Málaga" nos invita a realizar un periplo cronológico por cinco siglos de historia, desde la introducción de la imagen de la Virgen de la Victoria hasta la actualidad, analizando las circunstancias en las que esta venerada imagen constituyó un vehículo fundamental para que la población encontrara alivio y esperanza frente a los acontecimientos adversos o catástrofes colectivas que afectaron a la ciudad, como epidemias, terremotos o sequías.

Elías de Mateo Avilés, Doctor en Historia Contemporánea y profesor de Enseñanza Secundaria, vertebró su discurso a lo largo de dos capítulos dedicados al tema de las celebraciones profanas y religiosas en torno a la Virgen de la Victoria. En el primero de ellos expone temas sobre tradición y folklore, como la vinculación de la Virgen a la celebración del IV Centenario de la Reconquista en 1887, la presencia de la Virgen de la Victoria en la Feria de Agosto y los festejos del barrio homónimo entre otros. En su segundo trabajo nos muestra el estudio de la imagen de la Virgen de la Victoria y su significado popular a través de las procesiones.

Uno de los capítulos clave del libro nos lo presenta Andrés Camino Romero, historiador, profesor y director de la revista *La Saeta*, quien refleja acertadamente la historia de la Hermandad de la Virgen de la Victoria desde su

creación en el siglo XIX. Este capítulo se ilustra a través de una magnífica selección de fotografías, algunas de ellas procedentes de archivo y otras actuales, como las salidas procesionales o traslados de la Virgen, de representantes de la Hermandad a lo largo de su trayectoria histórica, así como de actos institucionales, como la imposición de medallas a S.S. M.M. los Reyes de España entre otros.

Para finalizar el itinerario histórico, el Dr. José Jiménez Guerrero nos ha brindado la oportunidad de conocer el proceso de coronación canónica de la Virgen de la Victoria que tuvo lugar en 1943, a través de una acertada crónica de la misma.

La sección dedicada al Patrimonio Cultural se inaugura con tres artículos de relevancia sobre iconografía. La Dra. Rosario Camacho Martínez, Catedrática y profesora de Historia del Arte, nos ha permitido con su trabajo acercarnos al mecenazgo del Conde de Buenavista y la semántica del Barroco: "enseñar, conmover y persuadir" a los fieles. A través de la lectura del programa iconográfico del Santuario de la Victoria articula un perfecto análisis de los elementos estructurales, espaciales, ornamentales y simbólicos del conjunto arquitectónico, matizando algunas de las interpretaciones ya realizadas, así como proporcionándonos otras nuevas. Por otra parte, Nuria Rodríguez Ortega, también Doctora y profesora del Departamento de Historia del Arte, lleva a cabo una relectura del Santuario de la Victoria y la cripta de San Lázaro, dos espacios barrocos integrados en un con-

texto semántico común en el que la retórica de la luz y de los ambientes interactúan con un significado codificado que hay que descifrar, y donde los elementos se utilizan de manera persuasiva para la sugestión y conmoción emocional del espectador. Por último, el profesor Dr. Juan Antonio Sánchez López, destacado iconólogo, reconstruye el discurso sobre la iconografía de la Virgen de la Victoria, y profundiza en las motivaciones y transformaciones que dicha imagen ha tenido a lo largo de su historia, en función de distintos intereses, expectativas, inquietudes y modas.

Respecto al patrimonio mueble, José Luis Romero Torres, Conservador del Patrimonio de la Junta de Andalucía, nos ofrece un detallado análisis sobre la escultura y el papel que ésta ha desarrollado en el contexto arquitectónico y religioso de la iglesia de la Victoria a través de cinco siglos de historia. El Dr. Sergio Ramírez Romero estudia el patrimonio pictórico que alberga el Santuario de la Victoria, manifestando que éste es consecuencia directa de los movimientos desamortizadores del siglo XIX, pues ante el peligro de venta indiscriminada de bienes muebles a agentes externos, algunas de las piezas más destacadas se trasladaron al mismo, atribuyendo también el autor la desconexión iconográfica, formal y estética de las obras a los saqueos durante la Guerra Civil española.

Continuando en esta línea de reflexión, y pese a no conservarse en la actualidad testimonios materiales del valioso ajuar de plata labrada y alhajas, ornamentos sagrados y trofeos que atesoró la iglesia de la Victoria hasta

mediados del siglo XIX, el profesor Dr. Rafael Sánchez-Lafuente Gemar, experto en artes decorativas, conduce su trabajo hacia el planteamiento del papel que desempeñaron la platería y otros objetos sagrados en la decoración interior de la iglesia de la Victoria, información derivada de los testimonios ofrecidos por cronistas e historiadores sobre el proceso de creación, encargos y donaciones. También con referencia al ajuar, en la Sala del Tesoro, dependencia contigua al camarín del Santuario de la Victoria, se dispone una serie de piezas provenientes de donaciones que constituyen el ajuar de Santa María de la Victoria. Eduardo Nieto Cruz, Licenciado en Historia del Arte y fotógrafo, nos ofrece un interesante trabajo sobre dicho repertorio custodiado por la Hermandad, estudiados además, desde la esfera de la antropología, y que dan fe de la devoción profesada por los malagueños a su patrona.

Dos capítulos nos sitúan oportunamente en el contexto sobre conservación de Bienes Culturales. En el primero de ellos Estrella Arcos von Haartman, restauradora y profesora de Historia del Arte presenta una relación de las diferentes intervenciones de las que ha sido objeto el Santuario en su historia, con el propósito de paliar daños o alteraciones propias del uso, la evolución de los materiales o el propio paso del tiempo. Y asimismo sobre restauración, pero en este caso sobre un Bien Mueble concreto, versa el artículo elaborado por Eva Villanueva, restauradora del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. A través de él, la autora, nos aporta un meticoloso estudio sobre las numerosas

modificaciones que ha experimentado la imagen de la Virgen de la Victoria y que han ido cambiando su aspecto a lo largo de la historia. Por esta causa, resulta complicado atribuir un origen histórico y autoría concretos, aunque por sus características técnicas, morfológicas y estilísticas debió ser realizada tras la reconquista de la ciudad (entre finales del siglo XV y principios del XVI) siendo trasformada posteriormente.

Especial relieve adquieren dos capítulos que se ocupan de los aspectos literarios en torno a la Santa María de la Victoria. En el primero, Julio Morales Folguera, licenciado en Filología Románica y profesor de literatura, realiza una aproximación a la literatura en relación a la Virgen de la Victoria. Destacan las composiciones de poesía devocional de Juan de Ovando y Santarén en la segunda mitad del siglo XVII, las obras literarias relacionadas con la Virgen de la Victoria: “La reconquista de Málaga. Canto épico”, por D. Ángel Arco y Molinero (1888), y “La Catedral y la Patrona de Málaga”, por D. Juan Tejón y Rodríguez de la Granda (1889), y la comedia de tema religioso-histórico titulada “Nuestra Señora de la Victoria y Restauración de Málaga”, de Leiva Ramírez de Arellano. Precisamente, la devoción por la Patrona de Málaga inspiró a este ilustre dramaturgo malagueño, que describe en su obra poéticamente la toma de Málaga por las tropas cristianas gracias a la intervención de la Virgen. La Dra. y profesora Carmen González Román, afronta el análisis de esta obra partiendo de la dramatización y puesta en escena de un evento en la sociedad barroca, y concre-

tamente, de la espectacularidad alcanzada por el entorno del Santuario de Nuestra Señora de la Victoria como protagonista de algunos de los acontecimientos del ámbito público municipal.

Por otra parte, destaca el trabajo de Eduardo Asenjo Rubio, Doctor y profesor del Departamento de Historia del Arte, que estudia el entorno urbanístico del Santuario y sus transformaciones en base al establecimiento de una dialéctica entre pasado y presente, es decir, entre las formas urbanas preexistentes constituidas por el Conjunto del Santuario, y los nuevos ejemplos arquitectónicos surgidos en su entorno más próximo. Dicha argumentación amplifica la trascendencia y valor del monumento, a la vez que inaugura nuevos vínculos e interrelaciones a nivel arquitectónico y urbanístico.

Y finalmente, resulta muy interesante el capítulo dedicado al estudio de la música brindada a la Virgen de la Victoria que su autor, Antonio del Pino Romero, organista de la Catedral y musicólogo expone en dos apartados: el primero versa sobre los órganos de los que se ha podido documentar su existencia en el Santuario, y, en segundo término, sobre el repertorio de las diversas piezas dedicadas a la Patrona de Málaga.

Para concluir, resta decir que tres acontecimientos tuvieron lugar en 2007 y vinieron a sumarse para dar sentido a este año como fecha oportuna para la salida a la luz de esta publicación: el 250 aniversario de la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla y la consiguiente cristianización de la ciudad bajo la protección de la Virgen de la Victoria, la celebración del quinto centenario de la muerte de

San Francisco de Paula, fundador de la orden de los Mínimos, y la concesión al Santuario de Santa María de la Victoria el rango de Basílica Menor por el Papa Benedicto XVI.

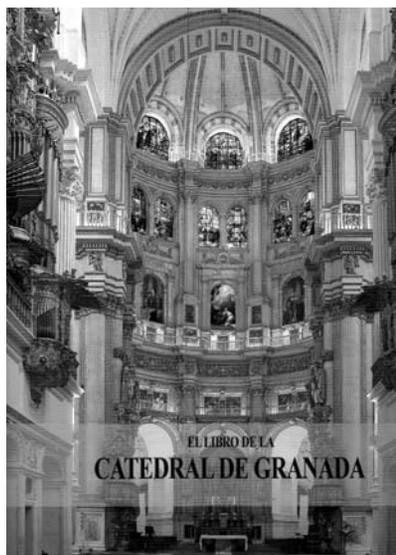
He tenido el privilegio de poder colaborar en este libro a nivel técnico, ocupándome del diseño y la maquetación, y puedo afirmar que durante los dos largos años de trabajo que ha durado su preparación, llevar a cabo la dirección de esta obra ha sido una tarea ardua y laboriosa que exigía una elevada dedicación, pues se debían actualizar trabajos y abrir nuevas vías de investigación, coordinando a los diferentes autores sin caer en la repetición, ni en un discurso áspero y monótono. No obstante, no podemos olvidarnos del magnífico trabajo llevado a cabo por Gráficas Urania, que con la cuidada edición de este libro han ayudado a que el resultado final sea gratificante.

La división bipartita que presenta consigue crear un producto científico, a la vez que una atractiva y práctica obra de consulta con temática muy concreta pero que abarca materias muy diversas tratadas con sumo cuidado. Finalmente, el libro se ilustra generosamente a través de un amplio repertorio fotográfico, grabados, planos, partituras, etc., que han sido proporcionados por los mismos autores en muchos casos, y en otros provienen de archivos como el de Agustín Clavijo, Archivo Catedral de Málaga, Archivo Díaz de Escovar, Archivo Municipal de Málaga, Archivo Temboury (Diputación Provincial de Málaga), Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Museo de Málaga, así como de otros archivos personales facilitados por D. Miguel Ángel Orellana, Teniente Hermano Mayor de la Hermandad o el fotógrafo profesional Eduardo Nieto.

■ GILA MEDINA, Lázaro (coord. y edit.): *El libro de Catedral de Granada*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, 2 volúmenes y 1 de índices

Isaac Palomino
Universidad de Granada

La obra que reseñamos a continuación viene a ocupar un vacío en el estudio del magnánimo templo catedralicio de Granada, un estudio monográfico sobre el mismo, ya que en este



campo tan sólo existía el que realizase el profesor Earl Ernest Rosenthal acerca de su evolución arquitectónica, en 1961. Conociendo este antecedente, el Cabildo y Monseñor Cañizares decidieron en el año jubilar de 2000, poner en marcha un proyecto de gran envergadura que hiciese honor al pasado, al presente y a la realidad misma que supone la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Encarnación de Granada.

Esta ardua tarea fue encomendada al profesor Lázaro Gila Medina, agrupando bajo su coordinación una serie de trabajos que abarcan un amplio abanico de temas en torno a la sede granadina: simbología, significado, arquitectura, artes plásticas, iconografía, y un largo etcétera. Unos estudios que manifiestan un trabajo exhaustivamente documentado, una fundamentación que hunde principalmente sus pilares en archivos como el Catedralicio, Diocesano de Granada, Instituto Gómez Moreno y en diversas bibliotecas de renombre. En esta obra podemos encontrar además, un amplio y variado enfoque de los temas a tratar, gracias a la multidisciplinariedad de los autores que la han hecho realidad, y por los cuales vio la luz el día 2 de Diciembre de 2005, en la presentación oficial que tuvo lugar en la sacristía mayor de la propia Catedral.

El grueso de la obra se compone de dos volúmenes dedicados a los diversos estudios y un tercero de índices. El conjunto supone un montante de 1542 páginas ilustradas con 1321 fotografías. El formato elegido para presentar este trabajo es de páginas de 23 x 29 cm., encuadernado con pasta forrada de lienzo rojo y sobrecubierta de papel, siendo

las hojas de buen gramaje y calidad apreciable al tacto. Su presentación es sin duda impecable, corriendo su diseño y maquetación a cargo de José Carlos Madero López, a quien también se deben gran número de las fotografías que lo ilustran, salidas otras de los archivos del Instituto Gómez-Moreno y diversas colecciones privadas. Merecida es la mención al material fotográfico por su excepcional calidad y lo completo del reportaje que se muestra, junto a los montajes referentes a proyectos inconclusos y programas iconográficos.

El primer volumen se divide en cuatro bloques temáticos, que conforman 791 páginas con diversos capítulos y un total de 772 fotografías. Comienza con el primer bloque dedicado a las presentaciones de rigor, dando inicio a las mismas Mons. Francisco Javier Martínez Fernández, quien nos presenta los templos, y en concreto el que nos ocupa, como ejemplo de la obra de Dios para los hombres, una obra en que no olvida la figura corredentora de María, basado todo en las Sagradas Escrituras. Del mismo modo, pero matizando el significado de la catedral como templo madre para el pueblo creyente, se manifiesta en su palabras el deán de la Santa Iglesia Catedral, Sebastián Sánchez Maldonado. Culmina este apartado introductorio con la presentación que del libro hace su coordinador, D. Lázaro Gila Medina y los obligados agradecimientos a quienes han colaborado a la materialización de esta gran idea.

El segundo bloque temático supone un “enmarque teológico e histórico” de la Catedral. Da inicio con un tra-

bajo en que Antonio Muñoz Osorio justifica y explica el sentido de una catedral dentro de las demarcaciones territoriales eclesiásticas, y algunos de los elementos que sirven a la liturgia. Los orígenes de la Catedral y la configuración de su espacio en función de su organización como un ente vivo, es desglosado por José Rodríguez Molina. Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz nos muestra el proceso histórico de formación del Cabildo catedralicio, su composición, funcionamiento y desarrollo a lo largo de la Historia Moderna.

El siguiente bloque de estudios trae ante el lector el proceso constructivo de la Catedral. Rafael López Guzmán nos remonta en el primer capítulo a los orígenes culturales de los dos espacios que ocupó la sede granadina con anterioridad al actual: la mezquita de la Alhambra y la Aljama en la medina, adentrándose en explicar cómo fueron y cómo se transformaron para acoger el culto cristiano. Los inicios de lo que hoy conocemos como Catedral, el proyecto de Enrique Egas bajo los parámetros góticos y la evolución del mismo hacia la innovación renacentista de Siloe y su ejecución, son tratadas por uno de los mayores conocedores de la arquitectura que nos ocupa, el ya citado investigador norteamericano Rosenthal, quien aborda el cambio funcional, conceptual y estético, con gran reflejo en la capilla mayor. Del mismo modo se produjeron cambios tras la muerte de Siloe, tal y como lo plantea José Manuel Gómez-Moreno Calera, en el periodo de 1564 a 1650, sirviendo de hilo conductor las figuras de los maestros mayores de obras que sucedieron a Siloe y cómo la obra de

éste pervivió en las actuaciones de sus predecesores. Periodo de tiempo casi desconocido es el que nos presenta Lázaro Gila Medina, en un novedoso trabajo que saca a la luz una fase tan sumamente importante como es el de la conclusión de las obras de la Catedral, al cual se añade el esfuerzo por intentar recrear proyectos inacabados. La actividad artística del templo metropolitano entre los siglos XVIII y XIX nos la presenta José Policarpo Cruz Cabrera, en dos etapas de dotación de mobiliario cultural, en ocasiones de gran fastuosidad: una primera bajo el importante mecenazgo del arzobispo Ascargorta y otra que alcanza el triunfo de la estética neoclásica. Miguel Ángel Martín Céspedes realiza un recorrido por las diferentes intervenciones llevadas a cabo en la pasada centuria: liberación de espacios y derribos exteriores, restauraciones arquitectónicas, las modificaciones del presbiterio y la de mayor envergadura y polémica, la eliminación del coro. Importante es sin duda la relación que ha guardado y guarda la Catedral con la trama urbana y la estética innovadora que confiere a la ciudad con su simbolismo, como bien defiende Ignacio Henares Cuéllar, atendiendo también a otros templos, que coetáneos al catedralicio, conforman nuevos y jerarquizados espacios. Miguel Córdoba Salmerón relata cómo la Catedral de Granada aparece como un hito importante en algunas representaciones plásticas, obras de entre los siglos XVI al XIX, existentes en la ciudad.

La influencia que el modelo, y en especial la capilla mayor, ha ejercido en sedes episcopales tanto andaluzas, como del Nuevo Mundo (México,

Oaxaca, Puebla de los Ángeles y Guadalajara), se plantea en modo comparativo por parte de Alfredo J. Morales Martínez y Miguel A. Castillo Oreja; concluyendo este bloque con la universalidad de la Catedral de Granada.

El cuarto bloque temático acoge, bajo el título “El alhajamiento del templo”, once capítulos que estudian los bienes muebles que engrandecen el interior de la catedral granadina. Benito Navarrete Prieto nos adentra en el extenso campo de la colección pictórica que posee nuestra catedral, desde la más antigua, la Virgen de los Perdones, hasta las más recientes pasando por las diversas series, entre las que destaca la mariológica de Cano para la capilla mayor. Sobre el no menos importante campo de la escultura, Domingo Sánchez-Mesa Martín manifiesta un arduo estudio de la obra plástica en dos apartados, un primero sobre la escultura que complementa a la arquitectura y un segundo dedicado a efigies lígneas, por lo general de culto interno, permitiendo estas últimas un recorrido bastante completo por las diversas etapas y artistas de la escuela granadina de escultura. El mismo autor nos descubre la imbricación de los magníficos púlpitos en el templo, como elementos vivos que colaboran al dinamismo de un espacio litúrgicamente teatralizado; por medio de ellos se muestra la ingeniosa alternancia de mármoles policromos que nos legó Hurtado Izquierdo. La teatralización del espacio sacro se encuentra de un modo más latente y amplio en el ámbito de la retabística, cuyas puertas nos abre D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, a través de un estudio detallado de todos los retablos

catedralicios guiado por el hilo del tiempo; en el mismo trata algunos ya desaparecidos y aporta nuevos datos sobre algunas de estas arquitecturas culturales tan poco estudiadas hasta el momento en nuestro templo madre. En relación con la temática anterior, Alfonso E. Pérez Sánchez presenta un pequeño estudio sobre el mosaico de piedras duras que sirve de puerta al retablo de Ntra. Sra. de las Angustias. El siguiente estudio nos lleva hasta la justificación y el lenguaje, que en relación con las Sagradas Escrituras, nos proyectan las vidrieras, su ejecución e inserción en la composición arquitectónica, de la mano de Víctor Nieto Alcaide, destacando las inmejorables láminas fotográficas. El capítulo de orfebrería es abordado por Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, a través de un análisis de las piezas más destacadas del conjunto que atesora la Catedral, y un estudio de la formación del “tesoro”, su evolución y los artistas, teniendo como base principal los inventarios del mismo. Carmen Eisman Lasaga repasa los ornamentos litúrgicos bordados a través del análisis de las piezas técnicas, materiales y sus maestros artifices. A un recorrido exhaustivo por las campanas de la imponente torre invita en su estudio Nieves Jiménez Díaz, su nomenclatura, factura y función, en relación con el lenguaje que las campanas tuvieron en su día. El tema de la rejería en balcones, cancelas y rejas de capillas, las puertas y cancelas lo aborda Esther Galera Mendoza, significándolas como verdaderas obras del arte de la forja y de la arquitectura en madera. Requieren la atención del estudio de Pedro López López dos singulares obras, el facistol que fuese del

coro y el candelero del Cirio Pascual. Amplio es el recorrido que Francisco Manuel Valiñas López realiza por el templo mayor granadino estudiando una serie de bienes muebles como son la sillería del coro, vidrieras modernas, tapices o la nueva peana procesional de la Custodia, junto con los bienes muebles de la Sacristía mayor.

El segundo volumen de esta publicación se conforma por cinco bloques temáticos, con un total de 642 páginas, ilustradas por 540 fotografías.

El bloque temático con el que da inicio este volumen nos acerca a la historia musical, elemento de presencia obligada en cualquier templo metropolitano. Antonio Martín Moreno desgrana el desarrollo musical en la Catedral desde sus orígenes, los estilos musicales y formas que se fueron adoptando, con mención especial a algunos maestros de capilla y documentación relevante. El estudio sobre los órganos principales de la Catedral y otros de menor entidad, es trabajo de Juan Ruiz Jiménez, quien los aborda de forma minuciosa desde su factura y todas las intervenciones sufridas, junto al análisis de documentos históricos. María Angustias Álvarez Castillo trata la importancia de los libros corales, su ornamentación, y los autores de los mismos más destacados, acompañado todo de un gran número fotografías que permiten apreciar la riqueza plástica de estas iluminaciones.

El siguiente bloque acoge una serie de estudios denominados complementarios, que vendrían a estar en segunda línea de importancia. El primero versa sobre la evolución cronológica

del archivo catedralicio, con precisiones sobre varias obras ligadas directamente con el mejor conocimiento y regimiento del archivo, planteados por María Luisa García Valverde. Miguel Ángel López Rodríguez hace una relación de fechas destacadas en los siglos de vida de la institución catedralicia, concretamente desde 1486 a 2001. Bajo un epígrafe referente a dibujos de Alonso Cano propiedad del Instituto Gómez-Moreno de Granada, José Carlos Madero López aprovecha para realizar una biografía personal y artística del racionero, así como un análisis de su obra arquitectónica y retablistica, sin dejar de afirmar o rebatir traídas y llevadas atribuciones; tratando sólo al final del trabajo lo que en sí se acoge bajo el epígrafe que lo titula. Tan efímera como la música es la arquitectura que nos presenta José Policarpo Cruz Cabrera, las de los túmulos funerarios reales levantados entre las centurias del XVI y el XIX, su variedad y riqueza plástica que giran entorno al drama de la muerte y la exaltación regia.

Un apartado de complementación, es el que realiza E. Javier Alonso Hernández en los tres estudios de este bloque, uno sobre el programa iconográfico de la Capilla Mayor, el segundo acerca de las imágenes dispuestas en capillas y altares perimetrales estos pueden parecer más bien una mera guía iconográfica, teniendo en cuenta que son espacios ya estudiados en profundidad páginas atrás y el último sobre otros espacios catedralicios, aunque es de reconocer que cita obras no tratadas y dispersas por el templo.

En el Episcopologio, José M^a Sánchez Aranda, Enrique Pérez Raya y

Jesús Pérez Villoslada hacen una relación detallada de los preladados que han ocupado la silla arzobispal granadina, aderezada con datos biográficos.

Se cierra esta magna obra con una serie de apéndices. Pedro López López, Lázaro Gila Medina y David García Cueto realizan un apéndice de documentos de suma importancia en orden cronológico. Miguel Córdoba Salmerón presenta una recopilación de las publicaciones que tratando sobre la Catedral granadina ha sido posible encontrar, desde los albores del siglo XVII hasta nuestros días. Una completa planimetría del templo han realizado María Ángeles Martínez Gamero y Enrique Villoslada Martín bajo la dirección de Enrique Villoslada Cazenave.

De este modo se nos presenta un

gran proyecto, cuyo título *El libro de la Catedral*, tal vez no sea, a mi entender, el más correcto puesto que no parece dejar abierta la puerta a otros estudios paralelos, debiendo afirmar sinceramente que no creo que en ningún momento haya sido la idea de sus responsables. Esta denominación trae a la memoria el título de una obra anterior sobre el enterramiento de los Reyes Católicos, *El libro de la Capilla Real*, y a colación con este complejo sacro resultaría completo su estudio con un trabajo sobre el contiguo templo del Sagrario, parroquia de la Santa Iglesia Catedral, siguiendo las mismas directrices de seriedad y rigor científico que manifiesta esta excelsa obra sobre tan eximio templo catedralicio, mariano y eucarístico, orgullo de la ciudad.

■ BRAVO, Laura: *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno 2006.

David Moriente

Universidad Autónoma de Madrid

En una entrevista con François Truffaut, el cineasta británico Alfred Hitchcock afirmaba que la realidad captada a través de la cámara tenía algo de fantasmagórico y que, por esa razón en las películas, había que manipular la foto-

grafía para que ofreciera una imagen razonablemente real.

El libro de la profesora Laura Bravo (Madrid, 1976), *Ficciones certificadas*, indaga sobre esas manipulaciones en el campo de la fotografía actual, por lo que constituye una excelente herramienta para comprender algunos puntos oscuros y sus vinculaciones con la expresión artística.

Ya desde el mismo título, la autora nos advierte de la paradoja existente en que la ficción fotográfica otorgue el estatuto de verdad a todo aquello que entra en su radio de acción, incluso aunque haya sido representado, en el sentido teatral del término. Con este punto de partida, Bravo sienta las bases de los distintos puntos en los que la práctica de

esta disciplina artística se ha deslizado hacia la producción de relatos diversificados tanto formal como ideológicamente. Los artistas, por tanto, aprovechan la falla o intervalo entre la realidad y la representación de ésta para construir sus relatos visuales de apariencia verosímil.

El medio fotográfico alberga en su núcleo esa ambivalencia: es una expresión que permite duplicar la realidad de igual modo que puede deformarla y, simultáneamente, puede ser un documento o una obra de arte. Así, la capacidad de la fotografía para reproducir con un alto grado de fidelidad los detalles de la naturaleza (*physis*), se convierte en el origen de la errónea idea de la objetividad y sinceridad fotográficas. Por ello, con la tecnología digital se han ido al traste algunas de las conclusiones que Roland Barthes sacó de la fotografía, pues ya no se puede afirmar a ciencia cierta que —como decía él— “la cosa [fotografiada] haya estado allí”.

De este modo, la autora se ocupa de desmontar la problemática a partir de una introducción donde delimita el concepto y los caracteres de la imagen fotográfica en la actualidad. A partir de ahí, intenta canalizarla a través de cuatro grandes conductos temáticos: “La parodia de la autoridad científica de la fotografía”, “La aparente intimidad”, “Construcciones artificiales e ilusión fotográfica” y “Relatos fotográficos”.

El primer bloque se centra en la imagen de la ciencia pasada por el tamiz artístico. Es de sobra conocida la inestimable ayuda de la fotografía en el desarrollo de distintos saberes entre los siglos XIX y XX. El medio fotográfico ha sido de gran importancia puesto que al

dotar de un marco documental a la disciplina, le confería a ésta un estatuto de irrefutable probidad científica, en otras palabras, un modelo narrativo sostenible. Sin embargo, Laura Bravo detecta una inversión en ese modelo y el uso de esa autoridad científica para construir entidades visuales tan verosímiles que se encuentran en la difusa frontera de la verdad y la mentira. En torno a estas premisas ha desarrollado gran parte de su obra el fotógrafo Joan Fontcuberta, cuyos ejemplos más notorios son las series *Herbarium*, *Fauna* o *Sputnik* que imitan la retórica documental para producir aquellos *efectos de verdad* que tanto le interesaban a Michel Foucault. Otras ramas del saber, como la historia, también se ven afectadas por la falsación documental, como lo demuestran los trabajos de Mark Dion, con una representación de retrato victoriano, o Martí Llorens con la recreación del ambiente de la Guerra Civil española.

La siguiente área se centra en el estudio de los caracteres intimistas del espacio doméstico. La propagación de la fotografía, causada por el abaratamiento del coste de los dispositivos, permitía no sólo la representación del espacio público sino también la documentación de las manifestaciones de carácter privado o familiar. Este “género” popular se convirtió en un foco de interés para artistas atraídos por la captación del instante hogareño, momento en el que suelen quedar los individuos despojados de las etiquetas sociales. Aquí, por tanto, la construcción fotográfica se dirige hacia una antropología de lo vivencial y las narraciones de la intimidad sirven también para producir los efectos antes cita-

dos. Laura Bravo propone como paradigmas de esta temática la creación de los artistas Tina Barney y Larry Sultan, ya que ambos establecen como principio rector la puesta en escena de situaciones cotidianas (comer, charlar, etcétera) con un alto grado de manipulación en los elementos compositivos o de la iluminación.

La pulsión por construir fábulas con apariencia de verdad ocupa el apartado dedicado a la creación de documentos ficticios en los que la miniatura se convierte en un reflejo de la arquitectura real. Maquetas y dioramas simulan espacios a una escala reducida, pero al ser reproducidas fotográficamente sin figuras de referencia recrean de modo convincente la dimensión del espacio auténtico. En su reflexión la autora plantea el análisis y comentario de las complejas imágenes que David Levinthal ha realizado sobre escaramuzas bélicas de la Segunda Guerra Mundial en *Hitler Moves East: A Graphic Chronicle, 1941-1943* así como la reproducción de la arquitectura de los espacios disciplinares en la obra de James Casebere.

Finalmente, el género autobiográfico se pone a disposición de la fotografía para concebir distintas posibilidades de expresión personal. En este sentido, es lógico el razonamiento de Bravo al comprender la autobiografía más próxima a la ficción que a la realidad y que, como tal, puede recibir un tratamiento

distorsionador que la fecunda, es decir, lo que la autora llama, en relación con la poética de la francesa Sophie Calle, la "fotonarrativa autobiográfica". Las fotos ponen de relieve lo frágil que es la personalidad del individuo; y esa misma fragilidad es la que facilita la construcción de subjetividades alternativas.

En síntesis, la narración visual se puede fraccionar en diferentes vías que incrementan la acción del relato. De este modo, se encuentra la dimensión científica de la foto-ficción, la falsa superficie de lo cotidiano, la producción de espacios cuasirreales a través de la ilusión de la miniatura y, finalmente, una subjetividad posible mediante la disposición de fragmentos escogidos por su verosimilitud. Otro aspecto destacable es la agudeza con la que Laura Bravo identifica los problemas analíticos y los reduce a sentencias tales como "espacios ilusorios", "manipulación de la intimidad", "la narración de lo posible" y otras de similar contundencia que abundan en el libro. Con todos estos elementos, Laura Bravo ha construido un argumento ameno y riguroso cuya finalidad es explicar de manera convincente las condiciones y los mecanismos con los que emerge la fábula contemporánea, sin caer por ello en una mera recolección de datos ni en un pesado aparato teórico-filosófico que hubiera lastrado inevitablemente el discurso.

KUSCHE, María: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores* Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Omega Capital, 2007.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

Quien, dejándose llevar por aquel antiguo dicho, siga pensando que nunca segundas partes fueron buenas, tiene ahora un buen motivo para dejar de hacerlo. Nuevamente la exhaustividad, el rigor científico y la impecable metodología investigadora de la Doctora María Kusche adquieren carta de naturaleza en esta obra, inmejorable continuadora de la monografía *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys* publicada por la autora en 2003, también bajo los auspicios de la Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Aunque 'segundo' en el tiempo, en realidad el libro nace de un desarrollo -en la distancia de los años y desde una perspectiva histórica más compleja y aquilatada como consecuencia de ella- de la Tesis Doctoral brillantemente defendida por María Kusche en la



Universidad de Bonn, en 1964, y dedicada a la personalidad de Juan Pantoja de la Cruz. Figura carismática de la pintura renacentista española, Pantoja aparece en calidad de 'sucesor' y continuador natural del gran Alonso Sánchez Coello en los siempre complicados derroteros de las redes de influencias, los encargos oficiales y los círculos cortesanos de la España de Felipe II y Felipe III, marcando así, hasta cierto punto, una legitimidad 'dinástica' en torno al papel del llamado Pintor del Rey que alcanzará su inigualable cenit en el reinado de Felipe IV, en pleno XVII, con el gran Diego Velázquez.

Semejante tesitura convierte a *Retratos y retratadores* y a *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores* en dos capítulos memorables de una misma historia, cuya intención medular es mostrar y demostrar las vías, métodos y procesos que sugirieron y marcaron a los pintores reales españoles de la primera genera-

ción el camino de la emancipación estilística respecto a los modelos antológicos que Tiziano y Antonio Moro, por encima de otros, supieron consagrar en el contexto del retrato áulico y cortesano europeo. Qué duda cabe que el éxito de sus inquietudes se palpa en el hecho de que ellos mismos acabasen convirtiéndose en los artífices de unos nuevos patrones, con carisma propio y de no menos aceptación en el panorama internacional del momento. En consecuencia, Juan Pantoja de la Cruz aparece como el gran protagonista de una segunda generación, a la que corresponderá la consolidación del esquema 'obligatorio' acuñado por Sánchez Coello, aunque con aportes individuales por su parte y los demás implicados - González, Villandrando y López Polanco- que permiten visualizar, de la mano de María Kusche, una atinada puesta en valor de las soluciones que les permitieron obtener retratos característicos de primera calidad.

A la par que van desgranándose las informaciones biográficas que jalonan la trayectoria particular de Pantoja y sus seguidores con la publicación y revisión crítica de fuentes documentales y bibliográficas, ya sean inéditas o clásicas, la autora va configurando esa densa estructura caleidoscópica a la que nos tiene acostumbrados y que nos permite ir asimilando, gradual y simultáneamente, la evolución personal de los artistas desde la juventud a la madurez, las expectativas de la clientela, las incursiones de los pintores reales en otros terrenos temáticos y las circunstancias intrínsecas de los encargos.

Con todo, y aún siendo todo él un

compendio de aciertos y una nueva y magistral demostración del *modus operandi* en el terreno de la investigación y la problemática de la Historia del Arte, este libro de María Kusche plantea, a nuestro entender, dos cuestiones de máximo interés y relevancia. Primeramente, el ya aludido tema del desarrollo y definitiva consolidación de un esquema de retrato que la especial sensibilidad de Pantoja hará oscilar entre un fuerte realismo y una intensa capacidad de abstracción. No en balde, dentro de la sociedad española de la Edad Moderna existe una correspondencia indisoluble entre lo que el individuo es y lo que el individuo *significa*. Traducida esta afirmación a términos visuales, y singularmente retratísticos, se advierte así la 'obligación' del pintor de resolver la imagen regia o aristocrática en unos términos no precisamente fáciles o simples, habida cuenta de la necesidad de conciliar el componente 'naturalista' que permite la identificación del retratado con *alguien* concreto, mediante el reconocimiento de su fisonomía y características corporales, con el componente 'aurático' que impregna la efigie de la majestad regia o, en su defecto, de la dignidad inherente a quien se sitúa en la cúspide de un organigrama, donde nada más lejos que sus integrantes sean iguales. Parafraseando aquella expresión coloquial, queda perfectamente claro que todavía hay clases y, no lo olvidemos, para los pintores cortesanos y su distinguida clientela 'ser honrado' y 'parecerlo' era mucho más que un requisito o un mero formulismo; diríase que constituía, sin ambages, una auténtica obsesión que transfiere al retra-

to la condición insólita de 'artículo de primera necesidad' para sus promotores.

Si destacamos este aspecto del libro es porque Kusche verifica en paralelo a sus grandes protagonistas una exquisita aproximación al siempre fascinante universo de la comitencia; máxime cuando la investigación se centra en un *hortus conclusus* tan peculiar como el de una corte amante del lujo y animada por una aristocracia presuntuosa empeñada en revalidar los hitos glorificadores de la monarquía, sin olvidar a una siempre inquieta burguesía cuyo poder económico la impulsaba a mantenerse todavía más obstinada, si cabe, en equipararse a esta última, emulando y aún 'vampirizando' los esquemas ennoblecedores inherentes al discurso artístico en general y más específicamente a los retratos de Pantoja y sus seguidores.

En consecuencia, y dando ya por definitivamente rebatida la tesis de la presunta y progresiva 'degradación' del retrato español desde Sánchez Coello hasta Velázquez, María Kusche nos descubre que el hieratismo, la esquematización y aparente 'acartonamiento' en los gestos y ademanes, el prurito descriptivo en los atuendos y aderezos y la simplificación global que se apoderan del empaque premeditadamente envarado de los personajes de la España de Felipe II y Felipe III distan mucho de ser 'insolvencias', 'limitaciones', 'rémoras' 'deficiencias' o 'carencias' de inspiración, técnica, invención y factura por parte de los pintores que los reflejan. Más bien cabe interpretarlos como esquemas de figuración oficialista que devienen hacia la construcción de un pretendido carácter 'icónico' o 'sobrenatural' del modelo, transferi-

do intencionalmente al retrato mucho más allá de su consideración primaria como 'reflejo' o 'imagen' de alguien, sino como *alter-ego*, 'sustituto' o 'encarnación' pictórica de ese mismo *alguien* en una dimensión más allá del espacio y el tiempo concretos.

Junto a esta apasionante cuestión, un segundo aspecto relevante del libro es la reivindicación del importante papel jugado por las réplicas y/o copias en un contexto de tanta demanda por parte de mecenas, instituciones, coleccionistas y particulares. Sólo así se explica la coexistencia de obras de buena factura con otras no tan excelsas, o incluso de mala mano. El cuadro se antoja, consecuentemente y más que nunca, como fruto de unas circunstancias de época que hacen de los retratos fidedignos documentos y testimonios parlantes de la proyección de una serie de modelos consagrados el uso y aplaudidos por un público que valora, con independencia del conflicto entre original y copia, y a veces también por encima de las cualidades y resultados del acabado, unas claves definitorias de la imagen del poder y la exaltación personal, altamente satisfactorias desde el punto de vista de los propios interesados. No menos sobresalientes son las agudas observaciones de Kusche acerca de la organización y especialización de los grandes talleres, impuesta por la jerarquización de los encargos y que implica la participación de varias manos en los retratos, por no hablar de la constelación de pintores de segunda, tercera y demás filas que protagonizan la verdadera 'difusión' de los cánones y prototipos de Pantoja. En cualquier caso, el gran inte-

rrogante que María Kusche despeja con meridiana claridad es que sin la presencia, la actividad y el prestigio que los pintores reales imprimieron al oficio muy difícilmente podría haberse generado el

clima propicio para que Velázquez hubiera podido llegar a ser el Velázquez que nos deleita y todos conocemos, lo cual no es poco desde luego.

■ GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *El miedo sugere-
rente. Val Lewton y el cine
fantástico y de terror de la
RKO*. Málaga, Semana
Internacional de Cine
Fantástico, Centro de
Ediciones de la Diputación
Provincial de Málaga, 2007

Gonzalo M. Pavés
Universidad de La Laguna

No era fácil. Como ocurre con tantos otros capítulos de la Historia del Cine, adentrarse en la figura y la obra de este peculiar productor para decir algo nuevo suponía un reto considerable. Val Lewton, hombre de reconocida importancia y prestigio, representa a pesar de su breve filmografía, un capítulo cardinal del cine clásico americano. Su peculiar forma de entender el cine de terror refrescó, pero también renovó, un género que en la década de los cuarenta parecía completamente agostado. Después del éxito que habían obtenido algunas de sus producciones a principios de los años treinta, los estudios Universal practicaron una política de tierra quemada, sobreexplotando hasta el agotamiento un territorio por el que se



había movido con una enorme facilidad y eficacia.

Cuando Lewton llegó a la RKO, todas aquellas propuestas cinematográficas e iconográficas parecían estar condenadas a los confines más oscuros de la vergonzosa parodia. Fue él quien, desde la modesta serie B, propuso un alternativa más acorde con los nuevos tiempos. El público americano, que asistía con ojos asombrados a través de los noticieros a los horrores de la guerra, ya no podía temer a los monstruos maquillados de la Universal. La realidad del mundo era demasiado cruda para dejarse amedrentar por las diferentes advocaciones

de Boris Karloff o Bela Lugosi. Era necesario ofrecerles a los espectadores una nueva aproximación al cine del terror.

La errática política de producción que siempre caracterizó a la RKO fue, en ese sentido, un elemento esencial. La falta de un control férreo permitió que cineastas como Val Lewton experimentaran allí donde otros se mostraban temerosos y más propensos a la repetición de un modelo. Con un ciclo de tan sólo nueve películas, producidas entre 1942 y 1946, Lewton se convirtió en un referente esencial en el género, en el cultivador de una de sus tendencias más creativas y fructíferas, un "terror elegante" que lejos de quedar fascinado por la exposición de vísceras y sangre apostaba por la sugerencia, y frente al monstruo, abogaba por la irrupción de lo extraño en la realidad cotidiana.

Películas como *Yo anduve con un zombi*, *La mujer pantera* o *El hombre leopardo* remiten a un estilo propio; hay una manera reconocible que ha atraído siempre la atención de historiadores y cinéfilos. Precisamente por esta razón no era tarea sencilla acercarse con ojos nuevos a la obra de este productor americano. El exceso de atención ha provocado que a lo largo de los años se haya ido construyendo alrededor de Val Lewton y su obra una suerte de "historia sagrada", llena de tópicos y lugares comunes, fruto de la falta de rigor en el análisis e interpretación de estos filmes.

Ya Erwin Panofsky, allá por los años treinta, tenía ya muy claro que la realidad de nuestro tiempo no podía ser entendida sin tener en cuenta las indudables aportaciones del arte cinematográfico. No obstante, durante muchas

décadas, la Historia del Arte como disciplina universitaria se ha mostrado remisa a aceptar al cine como un terreno digno para el conocimiento científico. El carácter comercial y la naturaleza industrial de las películas se juzgaba poco recomendable para los cultivados paladares de la Alta Cultura. En contraposición a esta incompresible actitud, otras ramas del conocimiento, lejos de este desprecio elitista, se han acercado al cine con la conciencia clara de su importancia. Como resultado de todo ello se puede apreciar en la historiografía cinematográfica en España una abundancia de estudios que no abordan cuestiones relacionadas con lo estrictamente filmico, ámbito donde la Historia del Arte resultaría una disciplina central y tremendamente útil. Afortunadamente cada día más, los historiadores del arte se incorpora a esta reciente investigación, rigurosa en su análisis y reflexión, sobre una manifestación artística que, por su naturaleza eminentemente visual, representa un campo nuevo y casi virgen.

En este contexto se enmarca el último trabajo de Francisco García Gómez titulado *El miedo sugerente*. Val Lewton y el cine fantástico y de terror de la RKO, publicado con motivo de la celebración de la XVII edición de la Semana de Cine Fantástico de Málaga. En los últimos años, después de una larga sequía editorial, el mercado se ha visto inundado por trabajos que abordan el fenómeno cinematográfico desde diferentes perspectivas. No obstante, esta abundancia no ha supuesto un incremento paralelo en la trascendencia y calidad de sus aportaciones. La relevancia que la mayoría de estos textos tiene

en la historiografía internacional es prácticamente nula. El estudio que ha hecho Francisco García Gómez sobre la producción de Val Lewton en la RKO, por su brillantez, merece mejor suerte y no debería pasar desapercibido.

Apoyándose en una bibliografía actualizada y aplicando una metodología irreprochable, el autor consigue elaborar un texto que, pese a todos los obstáculos, compagina el rigor y la precisión con la amenidad de su discurso. Estructurada en dos grandes bloques, en su imprescindible y clarificadora primera parte se centra en el entorno histórico que propició la producción del ciclo de películas de terror de Val Lewton. La RKO fue una compañía realmente singular desde sus orígenes. Su vulnerabilidad desde el punto de vista comercial e industrial contribuyó a que fuera el estudio cinematográfico menos definido desde el punto de vista estilístico. Sin embargo, esa indefinición permitió al tiempo que esta pequeña corporación firmase películas tan variadas como King Kong, Gunga Din, los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, Ciudadano Kane y, por supuesto, toda la producción de serie B de Lewton. Además, también en ese mismo capítulo García Gómez se esfuerza por hacer entroncar, pese a las dificultades que entraña, los filmes de Lewton dentro de la producción no demasiado abundante de cine de fantástico y de terror de la RKO. Las observaciones iconográficas con las que salpica su análisis vuelven a subrayar la importancia que la formación de la Historia del Arte ha de tener en estos acercamientos al mundo del cine. Un ejemplo de ello se encuentra en los

esclarecedores antecedentes y referentes visuales que proporciona en su lectura de King Kong.

En la segunda parte de la obra, dividida en tres grandes capítulos, el autor entra de lleno en materia trazando en primer lugar un perfil de la figura de Val Lewton. Esta aproximación biográfica ofrece al lector algunas claves de la vida del productor que resultan imprescindibles para poder comprender mejor su obra. Educado en un ambiente artístico y cultural sofisticado, Val Lewton fue siempre un extraño en Hollywood. Sus inquietudes, su actitud vital y profesional no siempre fueron bien apreciadas por las rígidas estructuras de las compañías cinematográficas para las que trabajó. Sólo cuando encontró resquicios de libertad (y en la RKO la tuvo), pudo demostrar cuánto de bueno podía dar de sí.

Con lucidez, García Gómez, atribuye la autoría de este ciclo a Lewton, aunque reconoce que su acierto fue saber rodearse del personal adecuado “para poder expresar su más que sutil sentido del cine de terror”. Al hacerlo está conscientemente poniendo en cuestión la teoría dominante desde finales de los cincuenta que atribuye, erróneamente, toda la creatividad a los directores. La conocida teoría de autor ha provocado desde entonces lecturas distorsionadas que son insostenibles, especialmente si hablamos del cine producido por los estudios de Hollywood durante todo el período clásico. Sin duda en aquella época hubo realizadores con un sello personal, pero ni siquiera en estos casos estaría claro que toda la responsabilidad del producto final dependiese únicamente de ellos. La

estructura interna de los estudios y su distintiva división de trabajo impedía que la individualidad aflorase (al menos no, de la manera romántica que han pretendido los defensores de esta teoría) y, por tanto, la mayor parte de su producción debe ser entendida como el fruto de un trabajo colectivo.

Panofsky comparó la creación de una película con la construcción de una catedral medieval. Para su edificación era necesario el concurso de muchos y variados maestros y artesanos, y su belleza dependía, en buena medida, de la feliz coordinación de todos sus esfuerzos. Consciente de ello, García Gómez dedica su siguiente capítulo a todos los colaboradores de Lewton durante aquellos años. Guionistas, directores de fotografía, diseñadores y directores artísticos, músicos, actores y actrices encuentran reconocimiento en estas páginas. Al frente de su unidad de producción Lewton ejerció una función nuclear. Actuando siempre como un gran orquestador, constantemente atento a las sugerencias y aportaciones de sus colaboradores, logró conformar un equipo compenetrado sin imponerse o apropiarse de las ideas de otros. Esa sintonía fue la que permitió elaborar un ciclo de películas con un "toque" distintivo, bien definido y perfectamente reconocible.

Finalmente el autor dedica la última parte de su libro precisamente a desentrañar, con pericia y meticulosidad, las constantes de ese estilo personal de aproximarse al cine fantástico y de terror. Lewton tenía sus propias ideas y estas se ponen de manifiesto, como sólidamente se constata en estas páginas, en la manera en que se alejó de cual-

quier modelo anterior. Lejos de caer en la tentación del análisis de esas invariantes, película por película, García Gómez sorprende con una aproximación transversal, de carácter temático, que resulta muchísimo más certera. El esfuerzo del autor por encontrar los rasgos comunes, aquellos elementos que permiten hablar de la existencia de un estilo característico es una de las virtudes más sobresalientes de su investigación. Así, el examen que realiza del elemento lumínico, de los espacios utilizados y de la narrativa permiten al lector comprender la nueva propuesta estética de Lewton, mucho más moderna, y cuyo alcance perdura hasta nuestros días.

La formación que como historiador posee el autor enriquece de forma especial este capítulo. El conocimiento que el profesor García Gómez demuestra tener del arte y la arquitectura de los siglos XVIII y XIX le permite moverse con soltura manifiesta por los entresijos referenciales de estas películas. Su mirada ofrece lecturas sólo posibles a partir de la conexión con la Historia del Arte. Las relaciones y cruces que establece entre los filmes de Lewton y la teoría del movimiento romántico son no sólo pertinentes y acertadas sino ejemplares. García Gómez alumbra, por ejemplo, las significativas citas pictóricas y literarias manejadas en los argumentos y las imágenes de sus películas, con las que tejó una tupida malla de influencias donde se reconoce a Poe, Goya, Böcklin, Hogarth o Zuloaga. El autor se detiene asimismo en destacar la herencia obvia de Lewton en el cine posterior, sin resistir la tentación de adentrarse en el espinoso tema de los límites de lo fantástico.

Si hay algo que caracterizó a los géneros cinematográficos del Hollywood de los cuarenta fue su hibridación. Bien por agotamiento, bien por sobreexplotación, muchos guionistas se vieron obligados a experimentar con el mestizaje de géneros. Los resultados de esa mezcla de códigos narrativos e iconografías diversas no siempre fueron plausibles; sin embargo, sólo si tenemos en cuenta este fenómeno se entiende la eclosión en la posguerra de corrientes cinematográficas tan potentes y ricas como el *film noir*.

Es sin duda lógica la perplejidad del profesor García Gómez cuando se pregunta por las razones por las que *El hombre leopardo* y *El barco fantasma*, thrillers ambos interpretados en clave noir, no han sido englobados dentro del cine negro. Pero no hay respuestas sencillas a fenómenos complejos, y el *film noir* lo es. Desde una perspectiva historiográfica y estética, el *film noir* es una categoría cinematográfica muy resbaladiza y con unas fronteras extremadamente permeables, especialmente durante este período de formación. Arriesgarse a incluir determinadas películas dentro de este "género", cuando el propio concepto sigue siendo objeto de intensa polémica hasta el punto de ser cuestionado incluso su propia existencia, es cuanto menos audaz. Sin embargo, en este aspecto García Gómez, ha querido abrir las puertas a un debate urgente y necesario acerca de la naturaleza y los límites de los géneros cinematográficos y, al tiempo, sugerir también la revaloración de

la influencia que Lewton y su estilo tuvo sobre el *film noir* producido por la RKO. Esta demanda tiene fundamento, especialmente si tenemos en cuenta que, algunas de las figuras que formaron parte de la unidad de producción de Val Lewton, como los directores Jacques Tourneur y Robert Wise, o los directores de fotografía Nicholas Musuraca, J. Roy Hunt y Robert De Grasse, fueron responsables de los mejores ejemplos de películas noires de esta compañía.

En la oscuridad todo cobra vida. Lewton lo sabía y por eso explotó con no poca habilidad los ancestrales temores humanos a lo desconocido. En sus manos, las sombras fueron la arcilla con la que moldeó su particular poética. Si la Universal había cultivado la evidencia, quedándose sólo en la superficie de las cosas, Lewton trabajó por contra lo implícito; su sutil manejo del miedo ante lo inquietantemente familiar perturbó las mentes de los espectadores como nadie nunca lo había hecho hasta entonces. Hoy, sin embargo, no habría espacio en las pantallas cinematográficas para su lírica concepción del cine de terror. Desde aquellos días el género ha evolucionado por otros derroteros. En un carnaval cada vez más sanguinario y arbitrario, el público impávido asiste a mutilaciones y decapitaciones con la piel adormecida ante tanta crueldad. El primer plano ha sustituido a la sugerencia, la sangre a borbotones al misterio. El "terror elegante" que tanto persiguió Lewton ya no existe salvo en la memoria. Con su libro, Francisco García Gómez ha arrojado nueva luz

sobre estas películas que constituyen un legado de obligado conocimiento. Sólo queda que las nuevas generaciones de cinéfilos redescubran, a través de sus páginas, la obra de Lewton con los ojos

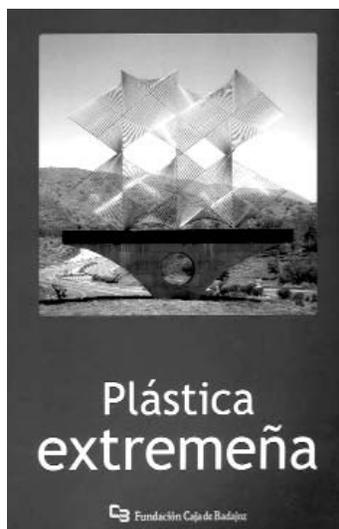
espantados por un renovado sentimiento de horror. Quizá entonces, como un eléctrico chasquido, vuelvan a sentir un largo y lento escalofrío recorriéndoles, de norte a sur, toda la geografía del espinazo.

LOZANO BARTOLOZZI,
M^a. del Mar (dir.): *Plástica
Extremeña*, Badajoz,
Fundación Caja Badajoz,
2008

Francisco Sanz Fernández
Universidad de Extremadura

Hace ahora dieciocho años, la Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura M^a del Mar Lozano Bartolozzi encabezaba y dirigía una investigación titulada *Plástica Extremeña*, que resultó muy útil para el conocimiento y la difusión de las manifestaciones artísticas realizadas en lo que hoy comprenden las tierras de Extremadura, antaño Lusitania, koras de la Marca Media de al-Andalus o las Extremaduras, por encargo de la Fundación Caja de Badajoz. Desde la prehistoria a las últimas manifestaciones artísticas de los noventa, aquella obra compilaba una suerte de obras y compendia a un grupo de artistas, muchos de ellos anónimos para el público más erudito, que recuperaban así un lugar entre la plástica extremeña y nacional.

Llegados a 2008, la mayor parte del equipo que trabajó en aquella investigación y otros que se han sumado



ahora, conforman un elenco de expertos en las distintas materias que han participado de nuevo en la reedición, actualización y puesta al día de aquella obra, bajo el patrocinio nuevamente de la Fundación Caja de Badajoz. La doctora Cruz Villalón y los doctores Bazán de Huerta, Sánchez Lomba y Méndez Hernán, profesores del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Uex., además de la doctora M^a Jesús Ávila, que tras su trabajo como conservadora en el Museo del Chiado de Lisboa y en la colección de la Caixa Geral de Depósitos de la misma ciudad

portuguesa, es en la actualidad la Coordinadora de la Fundación Helga de Alvear en Cáceres, y de Javier Cano, Director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura. Para lo cual se han revisado los contenidos con el fin de tener presente los avances arqueológicos y científicos de las dos últimas décadas, en las que han visto la luz numerosas publicaciones que han despejado dudas y añadido conocimientos. Es decir, se ha vuelto a concebir el libro como el estudio de un conjunto de obras relevantes y monografías de artistas dedicados principalmente a la pintura, la escultura y otras manifestaciones, como las artes musivarias o el grabado; artistas oriundos de Extremadura, aunque no vivieran en la región, o que aún no siendo extremeños han trabajado cierto tiempo en ella.

Y con la misma ordenación hecha por capítulos, desde la Antigüedad a la etapa contemporánea, y dentro de ellos siguiendo una secuencia cronológica en los primeros y una ordenación alfabética por autores a partir de la Baja Edad Media. Basado también en que un elemento fundamental son las imágenes de las obras, pues la fuerza de estas radica en gran parte en el poder de atracción, complicidad y enigma que generan en el que las contempla.

El libro, de 743 páginas y con un total de 280 monografías de obras o autores y cinco estudios generalistas, además de una bibliografía especializada, se inicia con una visión de las primeras manifestaciones, la prehistoria, con documentos desde el Paleolítico en la

cueva de Maltravieso (Cáceres) hasta los hallazgos arqueológicos de la protohistoria, rozando la civilización romana. Se ha intentado integrar cada documento en su contexto de la vida humana, en una selección de yacimientos o piezas representativas, que puedan significar la distinta expresión de cada una de las etapas culturales de esta larga fase. Se señalan nuevas aportaciones en este campo, como las incisiones del Molino Manzán, entre los términos de Cheles y Alconchel, y se insiste en reconocidos objetos de gran valor patrimonial, como el Tesoro de Aliseda, que representa un conjunto clave del arte orientalizante de la península.

La riqueza de la cultura romana en Extremadura ha permitido trazar una completa visión de los distintos géneros y tendencias de su plástica a lo largo de todo el Imperio, a través de piezas significativas, y su distinta estética, dependiendo de momentos o contextos. Mérida, centró los talleres de creación en el territorio de la Lusitania, pero la expansión del arte, a través de las ciudades y villas, ofrece una diseminación de testimonios por toda la geografía extremeña. Nuevos hallazgos, entre los que destacan las investigaciones del foro de Emerita Augusta y la adición del llamado foro de mármol, que conmemoraba a Augusto, o la escultura thoracata en bronce dorado que testimonia manifestaciones de una escultura pública de categoría en la colonia Norba Caesarina (Cáceres), cuentan entre las novedades que se aportan a la anterior edición.

En cuanto a la etapa visigótica e hispanomusulmana, se aportan algunas piezas más, que enriquecen este perio-

do oscuro, particularmente en la vertiente del Islam, que cuenta con escasos testimonios plásticos en Extremadura.

En lo que respecta a los capítulos correspondientes entre los siglos XV y XVIII, de los siglos del último Gótico al Neoclasicismo, se han revisado y ampliado considerablemente las biografías de artistas de la primera edición, y añadido cuarenta nuevas monografías que, en el conjunto de los capítulos precitados, equivale al 50% de lo que en su momento se publicó. Se han incluido nuevas entradas referidas a arquitectos, entalladores, ensambladores, pintores y maestros doradores y policromadores; atendiendo tanto a su trayectoria artística como al contexto en el que se produce su obra.

Asimismo, se ha buscado analizar las piezas artísticas desde todos los enfoques metodológicos que ofrece la historiografía: sociológico, económico, formal, incidiendo en cuestiones tan interesantes como los modelos y repertorios iconográficos, es decir, las láminas de grabados en las que se inspiraron artistas como el pintor placentino Pedro de Mata o el universalmente conocido Francisco de Zurbarán. Además de esto, se ha intentado mostrar todas las facetas que un artista dedicado a trabajar a la madera reunía en su taller, reproduciendo diversos tipos de obra para que el público pueda acercarse con mayor facilidad a nuestro pasado artístico.

Aparte de actualizar el siglo XIX, más complicada ha sido la tarea de reflexionar sobre el arte de los siglos XX y XXI. Y sobre los nuevos medios artísticos y los nuevos conceptos del arte; lo

que ha conducido a este magnífico grupo de trabajo a reunir autores que no fueran solamente pintores y escultores, sino también de artes performativas como el happening o la propia performance, además del cómic o la historieta, la ilustración de libros, el videoarte, el net-art, la poesía visual, o la fotografía, medio trabajado independientemente o con mestizajes de otros géneros, que ha sido tratado en uno de los estudios generalistas posteriores pero también a través de algunos autores incluidos en las monografías. Así junto a Barjola, Naranjo, Vostell o Luis Canelo, encontramos a Javier Alcaíns, Genín Andrada o Maite Cajaraville.

Además los antiguos Apéndices han sido sustituidos por lo que los autores de la obra han dado en llamar "Estudios": dedicados al análisis de la platería, las artes suntuarias o a estudiar las obras que dejaron en nuestra tierra artistas foráneos y a la fotografía.

En lo que respecta al capítulo de las artes suntuarias, en éste se analizan los bordados y miniados de Guadalupe, así como el arte de la rejería, azulejería y tapices. Y al referirse a los "Artistas foráneos en colecciones extremeñas. La contemporaneidad", han querido mencionar las importantes colecciones de arte contemporáneo que albergan instituciones, fundadas o relanzadas después de los años noventa como, el MEIAC de Badajoz, el Museo de Cáceres o el Museo Vostell Malpartida.

La obra, en palabras de su directora, «ha sido elaborada por un equipo con una profesionalidad siempre honesta, aunque pueda ser discutida, pues

siempre se ha optado por la selección de autores con sólida trayectoria, aunque sea todavía corta en el tiempo en algunos casos. También nos hemos permitido la diversidad de espacios dedicados a artistas y obras, sin someternos a demasiados patrones o modelos de fichas que estarían lejos de la finalidad de un libro como éste».

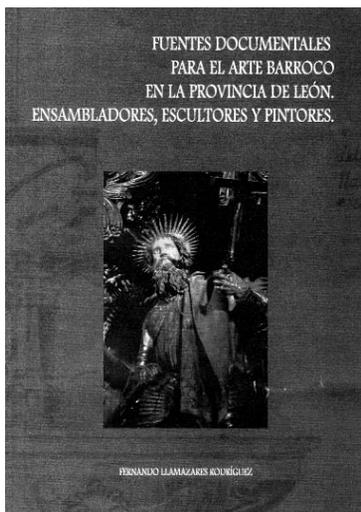
Para la realización de esta obra enciclopédica de las artes plásticas extreme-

ñas, se ha contado con la colaboración de una diversidad de instituciones, públicas y privadas empezando por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, diversos museos extremeños y nacionales, Patrimonio Nacional, el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, los cabildos catedralicios y las parroquias de las diversas diócesis extremeñas.

■ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando: *Fuentes documentales para el Arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, Escultores y Pintores*, León, Universidad, 2008

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

A nadie escapa cómo la cultura del Barroco podría ser comparable, en sentido figurado, a una piedra preciosa cuyas superficies han sido talladas con precisión en una gran variedad de facetas. Al ser 'heridas' por la luz, esas 'caras' se muestran proclives a destilar una infinitud de iridiscencias capaces de convertir lo único en múltiple y lo múltiple en único. Aplicado al objeto de estudio, la metáfora no puede esconder otra intención que la de sugerir al estudioso la conveniencia de someter las capacidades de interpretación y análisis de los objetos y realidades de una época tan compleja a los dictados de unos enfo-



ques tan versátiles como poliédricos.

Qué duda cabe que las fuentes documentales constituyen una herramienta capital para la feliz consecución de tales objetivos, aunque no siempre coincidan las maneras o los criterios tenidos en cuenta a la hora de ofrecerlas al conocimiento del estudioso o el lector en general. Es a propósito de esta cuestión, por lo que resulta especialmente

bienvenida esta nueva contribución del profesor Fernando Llamazares Rodríguez, que el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León alumbra bajo el esclarecedor título de *Fuentes documentales para el Arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, Escultores y Pintores*.

En principio, el trabajo secunda una línea investigadora clásica y aún centenaria en el seno de la Historia del Arte Español -sobre todo de la Edad Moderna-, inclinada a la compilación, anotación, crítica, reseña, edición y publicación de fuentes literarias y documentales, de gran utilidad para su ulterior uso por parte de los investigadores y especialistas en los diferentes temas abarcados; máxime cuando la seriedad y solvencia investigadora de sus artífices constituye *a priori* un marchamo de plena garantía, en cuanto a la exactitud de las transcripciones y la relevancia de las fuentes seleccionadas.

Sobradamente conocidas son las atinadas contribuciones de Sánchez Cantón, Zarco del Valle, Pérez Sedano, García Chico, Agulló y Cobo, Ferrándis, González Echegaray, Azcárate Ristori, Rokiski Lázaro, Rodríguez Quintana, Sancho Corbacho, Valverde Madrid, Cuellar Contreras, Llordén Simón, Urrea Fernández, Ramallo Asensio, Palomero Páramo, Escalante Jiménez, Gila Medina y tantos profesores, cronistas o eruditos que, a lo largo de los años, han venido siendo completadas por otros especialistas a través de numerosos prontuarios documentales. Tales trabajos han venido a significar auténticos estudios monográficos de zona, que

reflejan a la perfección el panorama de la actividad artística y sus circunstancias en segmentos geográficos estratégicos dentro de una dilatada pluralidad de territorios, aunque, eso sí, pertinente-mente integrados en el gran mosaico de la investigación histórico-artística de España y América.

Sin embargo, la renovación de la historiografía española ha conllevado que la elaboración de obras tan exhaustivamente minuciosas deba plantearse con una amplitud de miras bastante más ambiciosa que la meramente 'expositiva' imperante en décadas pasadas. Justo es decir, que la autolimitación suscrita por muchos autores a la hora de no querer ir más allá de una faceta puramente 'informativa' y el incisivo prurito filológico y documentalista que primaba a la hora de enfrentarse al propósito de darles cuerpo, reducía estos prontuarios a la condición de meras -y las más de las veces monótonas- sucesiones de protocolos, extractos de actas, partidas y cuentas, testamentos, contratos, inventarios y demás testimonios, convenientemente numeradas y clasificadas por artistas y orden cronológico y provistas de un eficaz repertorio de índices de variada índole. Este relativo inmovilismo metodológico terminaba infravalorando el tremendo esfuerzo implícito por la gestación de una obra 'instrumental' de esta índole y, a la postre, lesionando la generosidad de quienes han venido dedicando muchas horas de paciente búsqueda en los archivos para divulgar -con frecuencia altruistamente- sus averiguaciones, al tiempo de compartirlas con los demás y ponerlas a disposición

de los estudiosos.

De ahí que -insistimos- libros como el del profesor Fernando Llamazares tengan que ser doblemente bien recibidos, habida cuenta de la inquietud del autor por mantener el esquema 'clásico' de las monografías y estudios documentalistas en cuanto al aporte fidedigno y presentación sistemática de materiales, enriqueciéndolo de modo notable con un bagaje de cosecha propia, procedente de su consumada trayectoria profesional en el contexto de los estudios sobre la arquitectura, las artes plásticas y decorativas y, singularmente, la escultura castellana. Con este afán, incorpora un sugestivo ensayo preliminar, inteligentemente estructurado en función de los criterios seguidos en la clasificación de los documentos. A lo largo de sus páginas, dirigidas indistintamente al especialista y al lector interesado, el autor verifica una atinada síntesis introductoria y clarificadora en torno a los grandes asuntos abordados en la argumentación de los documentos. La feliz elección del método propuesto redundo en el hecho de que el autor plantee un estado de la cuestión que disecciona en su globalidad la documentación aportada, contrastándola con la realidad patrimonial leonesa de nuestros días. Semejante inquietud le impulsa a una tarea de rastreo, identificación y seguimiento de las obras documentadas, de cuyo estado, situación y/o localización actual da cumplida cuenta, al tiempo de confrontarlas con otras fuentes literarias y/o iconográficas afines que registran ideas no realizadas o las variaciones, transformaciones y/o incidencias que, o bien trocaron su aspecto o sub-

sisten como únicos vestigios de su paso por el mundo, al haber sido expoliadas, apartadas, enajenadas o destruidas a raíz de los avatares históricos posteriores al Setecientos.

De esta manera, tras pasar revista a los centros de investigación que custodian las fuentes consultadas, se dedican una serie de reflexiones a aquellos testimonios que jalonan *el camino artístico a transitar y el ocaso de la vida* del artista, desde su formación y previsible ascensión en el *cursus honorum* a sus últimas voluntades e inventarios de bienes que constatan sus ambiciones e intereses como hombres del siglo; sin olvidar aspectos más específicamente relacionados con la realidad material del objeto artístico como los contratos de hechura, los sistemas de encargo y las licencias y pregones al uso en el arranque de los grandes proyectos.

Desde los perfiles más cercanos y personales de los artistas, el núcleo de *Fuentes documentales para el Arte Barroco en la provincia de León. Ensambladores, Escultores y Pintores* viene de la mano de los comentarios que acompañan los testimonios relativos a las empresas artísticas acometidas en la ciudad de León y localidades de la provincia tan emblemáticas como Astorga, La Bañeza, Ponferrada y Villafranca, estas dos últimas en la comarca del Bierzo. Junto a las obras acometidas por la nobleza, las parroquias y otros sectores de la comarca, Llamazares destaca el sobresaliente papel desempeñado por las grandes Órdenes Religiosas en la protección y fomento de la actividad artística, al igual que la relevante presencia en tierras leonesas de ensambla-

dores como Lucas González y su decisiva implicación en la morfología del retablo barroco o el prestigio detentado por la obra escultórica de Gregorio Fernández, de la que el hermoso Crucificado de San Pedro de las Dueñas constituye un paradigmático exponente, amén de su más perfecta interpretación de un desnudo realista de filiación e impostación clasicistas.

En cualquier caso, este libro viene a poner, una vez más, de manifiesto cómo toda aproximación historiográfica al Barroco que pretenda ser concluyente y rigurosa, desde un posiciona-

miento científico, nunca podrá lograrlo sin tener en consideración las posibilidades heurísticas, metodológicas y analíticas que se infieren de otros tantos enfoques ligados a la vertiente histórica, social, literaria, sociológica, antropológica, religiosa y, por supuesto, artística de un contexto que rebasa con creces cualquier intento aislacionista o reduccionista que pretendiera ‘clasificarlo’ como una mera tendencia, corriente o estilo dentro de la Historia occidental. Y, no lo olvidemos, las fuentes no son sino la llave capaz de abrir tales puertas.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio y LÓPEZ FLORES, Rafael Valentín: *El templo de la Virgen de los Dolores en Ronda. Arquitectura parlante y microcosmos popular*. Ronda, Editorial “La Serranía”, 2008

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

Cada época es responsable del aspecto adquirido por las ciudades a lo largo de la Historia. En este sentido, cuando hablamos de ‘ciudad’ entendemos como tal una realidad orgánica que posee un ‘tejido’ propio, crece conforme a la generación y regeneración de sus ‘células’ y se desarrolla de modo semejante a un ‘cuerpo’. Si en otros tiempos, el comportamiento de las ciudades vino marcado por la yuxtaposición, superpo-



sición, sincretismo, integración y simbiosis de elementos diversos, desde el siglo XIX un agente indeseado e indeseable se ha introducido, como si de un maléfico virus se tratara, en la estructura epitelial de las mismas. En efecto,

desde entonces hasta hoy, estamos demasiado –y además tristemente– familiarizados con conceptos y situaciones como los de agresión, destrucción, especulación, desidia o abandono que, por desgracia, marcan indefectiblemente su huella indeleble en los cascos históricos y los conjuntos protegidos.

Frente a tan desolador panorama, causante del desarraigo y la pérdida de identidad de un buen número de núcleos urbanos, Ronda aún conserva, por fortuna, un importantísimo acervo monumental que, merced a su inigualable fusión con el entorno paisajístico y el medio natural circundante, convierten cualquier paseo por sus cuevas, calles y plazas en un impresionante espectáculo, pleno de sensaciones y emociones, difícil de olvidar, en idénticas circunstancias, al transitar por otras ciudades.

Diversos factores contribuyen a explicar este hecho. De una parte, la imponente majestuosidad de sus inmuebles eclesiásticos que, desde la Real Colegiata de Santa María la Mayor a la parroquia del Espíritu Santo, al convento de San Francisco, a la parroquia de Santa Cecilia o el convento de Santo Domingo nos sitúa frente a construcciones que desafían literalmente las dificultades interpuestas por la abrupta geografía, para convertirse en auténticas fantasías arquitectónicas, mucho más cerca de la utopía, por la osadía de sus fábricas, que de su propia certeza monumental. Por otro lado, descubrimos la Ronda intimista de los conventos que lindan, pared con pared, con soberbios edificios palaciegos y señoriales, denotativos de un esplendor y un dorado *style of life* que todavía perdura en su idiosincrasia, de la mano de linajudos y aristocráticos blasones. Pero, Ronda no sería Ronda sin la Serranía que la acoge y hace posible

ese ‘milagro’ de la metamorfosis de la ciudad real en la ciudad soñada, tan proclive por esta causa a lo pintoresco, lo legendario, lo insólito y lo literario.

En este contexto, y al igual que todas las ciudades españolas de la Edad Moderna, Ronda fue configurándose desde 1485 hasta 1835 en una auténtica ‘ciudad sagrada’ o ‘ciudad-convento’. Su laberíntico casco histórico, gravitando en torno a la Sede Consistorial y la hermosa fábrica de Santa María, imponía un ordenamiento urbanístico determinado por la aglomeración de fundaciones religiosas, en connivencia con la proliferación de edificios particulares y otras construcciones civiles, no menos denotativas de un poder laico emergente, capitalizado por la poderosa y pujante Real Maestranza de Caballería. Al tiempo que sucedía todo esto, los simulacros sagrados iban apoderándose progresivamente del parcelario, consumando su absoluta integración en el espacio vital de la población civil. De esta manera, capillas callejeras, hornacinas, cruceros, retablos pintados, esculpidos o cerámicos, humilladeros, y capillas posas fueron convirtiéndose en unos ‘vecinos’ habituales que, lo mismo incitaban al respeto, que ponían orden frente a cualquier tipo de desmanes públicos o, simplemente, propiciaban un instante de recogimiento o inspiraban un sentido de protección y seguridad espiritual al transeúnte.

Qué duda cabe que el templete de los Dolores constituye un exponente paradigmático de ese proceso, al mismo tiempo, ‘paraurbanístico’ y ‘paralitúrgico’, por lo demás común a las poblaciones hispánicas de cierta relevancia de la Edad Moderna, y que perseguía recrear y materializar en el hábitat cotidiano el ideal de una Jerusalén

Celeste en la tierra bajo la apariencia, en nuestro caso, de Ronda. Esta construcción, de reducidas proporciones físicas, aunque de relativa complejidad conceptual e iconológica, no pasa, desde luego, inadvertida. Y no ya para el simple viajero, el turista o el mero curioso, sino para el espectador instruido y el especialista. Todos ellos, sin excepción, no pueden, cuanto menos, que sentirse seducidos por la extraña sugestión que se desprende de sus soportes antropomórficos y sus fascinantes y 'novelescos' componentes metahistóricos y aún 'pseudohistóricos', sin olvidar el simbolismo rezumante desde el componente iconológico, inherente a su excepcional condición de microcosmos.

Nadie mejor que Sergio Ramírez González y Rafael Valentín López Flores para hacernos partícipes de esa complejidad de lo aparentemente 'simple'. Ambos pertenecen a la más reciente promoción de jóvenes Doctores, salidos de las aulas del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Aunque con inquietudes investigadoras diferentes, uno y otro comparan, no sólo su excelencia en la rigurosidad científica y la cohesión metodológica deseable en todo trabajo de naturaleza histórico-artística –por lo demás repetidamente evidenciadas por ambos en sus numerosas y excelentes publicaciones–, sino su profundo, y tantas veces demostrado, amor a la ciudad de Ronda.

Sin embargo, que nadie se confunda. Estamos en las antípodas del típico y tópico estudio localista, lógica secuela de ese provincianismo de erudito que tan nefasto se ha revelado, tantas veces, para la ponderación patrimonial

de las bellezas periféricas dispersas. En su calidad y condición de universitarios, los autores saben perfectamente que la puesta en valor de lo particular pasa, necesariamente y como *conditio sine qua non*, por la prevalencia de lo universal. Y es, justamente, la estricta observancia de esta premisa la que hace de este libro un estudio modélico para el análisis de los elementos singulares del monumento protagonista que merece la pena conocer, en pro de su difusión, preservación, conservación y disfrute por las generaciones venideras; aunque sin olvidar su naturaleza intrínseca como fenómeno surgido desde la mentalidad y el *modus vivendi* de la España de los Siglos de Oro.

Por tales razones, este libro constituye una obra de referencia ineludible para quien desee adentrarse en la génesis, evolución, sentido e interpretaciones de una tipología, tan característica del urbanismo español e hispanoamericano, como la capilla abierta. Además de reflexionar transversalmente sobre el particular, Ramírez González y López Flores afrontan un exhaustivo estudio sobre el soporte antropomórfico, su fortuna y proyección en la teoría y la tratadística y en la arquitectura culta y popular, al tiempo que desgranar el análisis constructivo, ornamental y estilístico del templete planteando sus relaciones con las fantasías indigenistas, las heterodoxias decorativas y la desbordante creatividad del Barroco hispánico. No olvidan tampoco dedicar los pertinentes capítulos a la presencia de la heráldica, su puesta en valor actual a raíz de su restauración y recuperación, así como a la revisión historiográfica que

ha deparado la fortuna crítica del monumento, desbaratando con valentía conclusiones peregrinas y 'leyendas urbanas' que han venido distorsionando su realidad funcional, ritual y simbólica.

Precisamente, en esta última cuestión centran los autores uno de los bloques nucleares del libro, que, con rotunda sinceridad, cabe considerar un soberbio ejercicio de disección, lectura y exégesis iconográfica. De su lectura se infiere la rotunda consideración del templo de los Dolores en calidad de auténtico *ciborium* callejero, y, como tal, configurado, espacial y conceptualmente, a imagen y semejanza de un insólito microcosmos sacramental, que, desde la óptica del Franciscanismo, se vertebra en torno a los temas capitales que, desde milenios, justifican el sacrificio eucarístico como una revalidación constante de las promesas de la salvación y la vida eterna. Así, junto a la inclusión de los personajes capitales de la devoción y la mística sacramental seráfica –capitalizada en las pechinas por los santos Buenaventura, Antonio de Padua y Pascual Bailón– y del arcángel *psicopompos* San Miguel que gravitan en torno a la figura de la Virgen María –primer 'tabernáculo' del Cristo *Sol Salutis* y *Sol Iustitiae*–, los autores profundizan en el desarrollo adquirido dentro del programa por la escatología cristiana. Y, más

exactamente, por la *psicostasis* sugerida por las imágenes del alma –aquí representadas bajo el aspecto de los seres volátiles, equivocadamente identificados como los 'ajusticiados'– y las de Adán y Eva en torno al Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Ni siquiera se encuentran ausentes del ciclo las casi 'omnipresentes' referencias salomónicas que, a través del orden y la presencia de los querubines, permiten intuir la entusiasta acogida que los asuntos cultos suscitaban en la época desde cualquier segmento de la población; aunque, eso sí, pertinentemente 'domesticados' y 'traducidos' al gusto y sentir popular.

Son muchos los alicientes que nos brindan Ramírez González y López Flores en *El templo de la Virgen de los Dolores en Ronda. Arquitectura parlante y microcosmos popular*, cuya cuidada edición por parte de la joven editorial rondeña "La Serranía" corrobora la sensibilidad que la salvaguarda del patrimonio debe suscitar desde todos los ámbitos y agentes culturales. En cualquier caso, nos queda meridianamente claro que la lectura de sus páginas nos permite comprobar cómo hoy, en pleno siglo XXI y en la era virtual y de las plataformas internauticas, ese sustrato antropológico que nos embarga todavía sigue favoreciendo la indistinción y las 'interferencias' entre lo visible y lo invisible.

ASENJO RUBIO, Eduardo:
Urbs Picta. El legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga. Málaga, Universidad, Cajamar, Ayuntamiento, 2008

Belén Calderón Roca
Grupo de Investigación
HUM 130

“Las arquitecturas pintadas de Málaga tienen ahora entidad”. Con esta frase y a través del libro presentado en Málaga el pasado mes de mayo, su autor nos invita a descubrir este magnífico legado cultural que se desarrolló en Málaga durante la Edad Moderna, a la vez que muestra otra percepción histórica de la ciudad completamente desconocida para la mayoría de la sociedad. El aspecto externo de la arquitectura policromada en Málaga constituye un escaparate expresivo de las diferentes formas de construir la imagen de ciudad en el Barroco. Una extraordinaria herencia que mediante la reciprocidad de las formas arquitectónicas y el tratamiento ornamental de los muros franquea el ámbito de lo meramente formal para adentrarse en un itinerario simbólico intencionado, aportándonos un amplio caudal de información acerca del propio inmueble, que forma parte indisoluble de otros escenarios urbanos: la calle, la plaza y el barrio.

Numerosas son las casas pintadas de Málaga que han ido desvelan-



do su código ornamental en los últimos años, en la mayoría de las ocasiones de manera fortuita. Y numerosas son también las transformaciones que a lo largo del tiempo ha sufrido dicho parque inmobiliario, bien por la indolencia, o la incuria, producida durante la desmesurada urbanización del centro histórico a partir de los años sesenta de la pasada centuria. El resultado fue el desconocimiento y la no apreciación de este frágil patrimonio. Su redescubrimiento y la consiguiente valoración de las fachadas pintadas no comenzaron hasta las décadas finales del siglo XX, cuando la desaparición de muchos inmuebles era ya un hecho irremediable.

Aunque de forma rezagada, las instituciones y la propia sociedad de Málaga comienzan a interesarse por este legado patrimonial y a hacerse eco del valor de dicho patrimonio, sobre todo

a través del compromiso y las actitudes que están haciendo posible una “nueva oportunidad” para esta memoria tan vulnerable.

Este libro es también el resultado de dos proyectos de investigación I+D sobre pintura mural dirigido por la profesora Doctora Rosario Camacho Martínez, de 1996 a 1999, y de 2000 a 2003.

El libro se organiza fundamentalmente a partir de tres grandes secciones o bloques temáticos precedidos por una introducción. El primero engloba los capítulos 2º y 3º. En el segundo capítulo Eduardo Asenjo revisa el estado de la cuestión de la investigación en materia de exteriores policromados a nivel nacional, y sus primeras impresiones acerca de este tema. El autor ha aplicado los conocimientos adquiridos durante su estancia en Roma con una beca de investigación, lo cual le ha permitido trasladar al contexto español los diferentes puntos de vista sobre las fachadas pintadas en Italia, su tradición literaria, así como las problemáticas en materia de conservación y restauración. En el siglo XIX los trabajos españoles sobre este tema arrojaban visiones limitadas de la situación y las aportaciones lejos de ser fructíferas, apenas proporcionaban información. Con posterioridad, el estudio se centra en una selección bibliográfica bastante amplia que abarca los últimos veinte años del siglo XX, que es precisamente cuando empieza a despertarse la conciencia social en ciudades como Barcelona, Sevilla o Málaga, y comienzan a ver la luz obras interesantes, como “Cuando Málaga no era blanca, de Rosario Camacho”; las *Artes de la Cal* de Ignacio Gárate Rojas o el *Estudio*

del Color del Centro Histórico de Málaga, de Joan Casadevall Serra.

En el tercer capítulo del libro, el autor vertebra su discurso a través del contexto cultural de Málaga durante la Edad Moderna. En él se engloban los distintos factores económicos, sociales, políticos, etc., que influyeron en mayor o menor medida en las características morfológicas e iconográficas de la ciudad, y que determinaron asimismo su propio léxico y significados.

Un segundo bloque lo integran los capítulos 4º, 5º y 6º. El cuarto está dedicado al conocimiento de este legado cultural a través de las fuentes documentales. Para ello se utilizaron fuentes basadas en trabajos de campo en diferentes archivos municipales e históricos provinciales, actualizaciones bibliográficas y realización de un corpus gráfico. Un documento crucial para comprender este capítulo son las Ordenanzas Municipales de Córdoba, Granada, Sevilla y Málaga, cuyo profundo análisis atiende a aspectos como el significado de los términos relacionados con el oficio de pintor, la organización gremial, la técnica, el color, los pigmentos y los motivos decorativos.

Especial atención merece la información extraída de los libros de viaje, pues ofrecen una magnífica información sobre las ciudades, sus costumbres, los medios de transporte, las curiosidades, que a través de impresiones generales esbozan pinceladas puntuales de hitos representativos urbanos. La literatura de viaje del siglo XVIII y XIX ahonda en los aspectos más descriptivos y críticos sobre la pintura mural en las ciudades, que visto desde un lado

positivo aporta un enorme caudal informativo, ya que se describen las composiciones, la técnica, y sobre todo, los colores.

Reconocer la tipología arquitectónica que se produjo en los siglos XVII y XVIII hacer hincapié en su valor como elemento configurador de una imagen de Málaga que estaba desapareciendo, es uno de los objetivos del capítulo quinto. Resulta vital comprender el espacio urbanístico en el que se generaron las pinturas murales y su nueva contextualización tras los profundos cambios que ha tenido la ciudad. Las casas pintadas de Málaga constituyen una fuente interesantísima para la documentación de la fisonomía de la ciudad, ya que dicha tipología arquitectónica permite acercarnos a un léxico específico que define el carácter y la forma de sus diseños, y nos informa sobre el estado de conservación de la arquitectura histórica del setecientos.

Hay que subrayar especialmente el estudio del capítulo sexto, dedicado al análisis específico de la tipología ornamental de las casas pintadas de Málaga. La finalidad es dar a conocer la técnica utilizada en la ejecución de las pinturas, dar respuesta a la participación de éstas de la realidad arquitectónica, plantear su origen y evolución mediante la comparación con otros ejemplos andaluces, así como la explicación del *modus operandi* de los pintores. El estudio plantea a través de las cartelas de las fachadas pintadas que se han conservado su amplia ratio cronológica, pero también urbana, ya que todos los "barrios" de la ciudad de la Málaga del setecientos contaban con

algún inmueble pintado. El material obtenido en el inventario realizado ha posibilitado llevar a cabo una lectura detallada acerca de la técnica empleada y la destreza de los pintores, que se traduce en imágenes que sugieren texturas y apariencias, mediante un lenguaje fingido que se muestra enormemente rico, generando interesantes escenografías urbanas.

Este capítulo incluye un análisis de las diversas tipologías ornamentales que configuran la totalidad de las casas pintadas inventariadas, desde lo textural a lo geométrico, y de lo arquitectónico a lo floral. Una aportación bien interesante es la comparación entre el repertorio ornamental construido y el fingido, pudiéndose observar las similitudes existentes entre ambos. Este capítulo concluye con un estudio más detallado de los inmuebles restaurados, lográndose una lectura innovadora en este campo.

El tercer apartado corresponde a los capítulos 7º y 8º. El séptimo comprende una lectura diversificada de los significados de las casas pintadas de Málaga. Eduardo Asenjo argumenta una serie de hipótesis basadas en avances desarrollados en otras investigaciones, como la fiesta barroca y el medio en el que se desarrolla: la ciudad, argumento que posibilita la existencia de esas pinturas, duraderas en muchos casos, efímeras en otros. El autor presenta las fachadas pintadas a través de sus particulares características, como un espléndido soporte que engloba múltiples significados y mensajes, dotadas de un valor que radica precisamente en aspectos que tienen que ver con un lenguaje

cotidiano que enriquece la ciudad a través de sus formas, con la técnica, con la imagen, con la lectura de la arquitectura, con la escenografía urbana vinculada al inmueble contenedor de las pinturas.

El último capítulo está dedicado a la recuperación de las arquitecturas pintadas en base a su valoración patrimonial, mediante el establecimiento de medidas para enseñar a valorar el pasado y recuperar la memoria de un período artístico y contexto pretéritos. Sin embargo, abordar un patrimonio diverso y descontextualizado no es tarea fácil. El proceso de recordar trae consigo identificar elementos a través de la imagen, “evocar el pasado para comprender el presente” y el autor señala que debe ser el visitante a través de la mirada el que entable un diálogo abierto y continuo para que la memoria no caiga en el olvido.

En suma, este libro se cimenta sobre bases teórico-prácticas, y el planteamiento metodológico de esta monografía, eminentemente científica, constituye el núcleo de la tesis doctoral de su autor. Se presenta como una práctica obra de consulta sobre pintura mural durante la Edad Moderna, proporcionada tanto en su contenido como en su

extensión. La reproducción del libro a todo color es un acierto ya que permitirá un conocimiento de este significativo legado cultural más allá de esta ciudad. Finalmente, la información contenida en el CD-ROM exhibe un magnífico catálogo fotográfico de imágenes de los inmuebles -algunos de los cuales han desaparecido- acompañadas de una escueta ficha, aunque con la información suficiente para conocer el estado de este patrimonio tan frágil.

Como afirma el propio autor, uno de los principales hándicaps que planteaba este libro era el gran vacío documental que existía en España sobre este tema a nivel de investigación. Por tanto, este proyecto editorial está sobradamente justificado y viene a llenar ese hueco, resolviéndose acertadamente mediante un contenido denso y un discurso riguroso, profundizando en la asimilación de conceptos y procurando mantener un tono reflexivo que aspira a promover el diálogo. Eduardo Asenjo apuesta por la investigación y la posterior divulgación de resultados como pilares esenciales de los que debe hacer uso la colectividad para aprehender el pasado y asimilar su herencia cultural.



Boletín de Arte, nº 29, 2008
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. Para cumplir los objetivos científicos del *Boletín de Arte*, dirigido a un público especialista, 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. En el caso de que un artículo exceda injustificadamente de la extensión requerida, el Consejo de Redacción de *Boletín de Arte* se vería obligado a devolverlo, o bien, a dividirlo en dos partes para publicar en volúmenes correlativos.

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. Para los artículos, al comienzo del texto deberá figurar un resumen del mismo (75 palabras como máximo) y su traducción al inglés, incluido el título. Se deberán añadir además las palabras clave del artículo y su traducción al inglés.

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 cursivas). 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^a 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 entrecorinado 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 imágenes insertadas, sin adjuntar los respectivos ficheros de imagen con las características arriba indicadas. Además de ello, **tampoco se acepta ninguna imagen digitalizada con una resolución inferior a 150 pixels/pulgada** que al remuestrearlas no tengan un tamaño mínimo de 6x9 cm.

En el texto aparecerá una llamada entre corchetes donde corresponda, para facilitar su incorporación. Ejemplo: **[Fig.1]** o **[1]**. Las imágenes deberán ir numeradas, y al final del texto se incluirá un listado en el que coincidirán los números de las imágenes y los pies de foto.

El Consejo de Redacción de *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 de *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, *Boletín de Arte* entregará a los autores un ejemplar del mismo y 20 separatas.

10. La Dirección y el Consejo de Redacción de *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.

