



30-31

boletín de

arte



Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

boletín de arte

nº 30-31 2009-2010





Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

boletín de **a**рте

nº 30-31 2009-2010

DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

SECRETARIA TÉCNICA

Belén Calderón Roca

CONSEJO EDITORIAL

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	José María Romero Martínez
Javier Ordóñez Vergara	(Universidad de Granada)
Francisco José Rodríguez Marín	Victoria Soto Caba
Nuria Rodríguez Ortega	(UNED Madrid)
Belén Ruiz Garrido	
Teresa Sauret Guerrero	

CONSEJO ASESOR

Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid)
Diego Maestri (Università degli Studi Roma Tre)
Natália Marinho Ferreira-Alves (Universidade do Porto)
Palma Martínez-Burgos (Universidad de Castilla-La Mancha)
Antonio Pugliano (Università degli Studi Roma Tre)
Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)
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

VIÑETA DE LA PORTADA

Diego Santos: "Una lágrima tras la máscara" (2005).

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.

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

- 13 Trabajos y labores de carpinteros, orfebres y bordadores sevillanos en la provincia de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVI. *Antonio Joaquín Santos Márquez*
- 33 Una obra de arquitectura hidráulica y castral del siglo XVI: el Aljibe Viejo de Melilla. *Antonio Bravo Nieto*
- 47 El Palacio Carpegna de Roma: De la intervención de Francesco Borromini a sede de la Academia de San Lucas. *Javier Cuevas del Barrio*
- 73 ¿Un nuevo retrato de Velázquez? Wolfgang Guillermo, Duque de Neoburgo: Noticias sobre la significación política de su visita a la Corte española. *Susana Fernández de Miguel*
- 87 Un nuevo *Ecce Homo* de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española. *Fernando Llamazares Rodríguez*
- 97 Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo. *Fernando Quiles García*
- 119 La influencia de los tratados de monte y cortes de piedra en la arquitectura extremeña del Renacimiento. *Francisco Sanz Fernández*
- 147 ¿De forma defectuosa y gusto depravado? un proyecto inédito de José Martín de Aldehuela para el tabernáculo de la Catedral de Málaga (1796). *Rosario Camacho Martínez y Juan Antonio Sánchez López*
- 169 El Zodíaco Teresiano de los Klauber. *Fernando Moreno Cuadro*
- 185 La Flor del Carmelo. iconografía y mensaje simbólico de la iglesia conventual del Carmen de Antequera (II). *Ma José Carmona Mato*
- 203 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 (II). *Antonio Manuel Peña Méndez*
- 223 Arte y peste: Desde el medievo al ochocientos, de la mitología a la realidad local. *Milagros León Vegas*
- 239 El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (I). *Ma José de la Torre Molina*
- 271 Iconografía religiosa realizada por artistas andaluzas. *Matilde Torres López*
- 287 Generación del 27: Pintura, música y poesía. *Javier García-Luengo Manchado*
- 301 Las herejías literarias de García Lorca desde la estética franquista. *Marta Castillo Lancha*



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

- 327 Relaciones entre la restauración de arquitectura histórica y la nueva construcción durante la posguerra en Andalucía Oriental. *Javier Ordóñez Vergara*
- 367 Roma, archipiélago de la memoria. La ciudad del Duce entre mito, proyecto y realidad. *Belén Calderón Roca*
- 385 El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa. *Luz María Gilabert González*
- 403 De sueños y realidades. La gestión del patrimonio cultural en contextos rururbanos. *Pilar Ordóñez Vergara*
- 427 La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería L'Effort Moderne en el París de la Gran Guerra. *Belén Atencia Conde-Pumpido*
- 435 Arte, Iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992). *Juan Manuel Martín Robles*
- 457 Iconografía cristiana en la publicidad de las revistas ilustradas (1915-1935). *Eva M^a Ramos Frenco*
- 479 Los dibujos sobre lienzo de Manuel Mignorance Acien del decenio de 1980. *Enrique Castaños Alés y Antonia María Castro Villena*
- 487 Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin. *Alexis Navas Fernández*
- 511 A vueltas con el dolor y el cuerpo: la *performance* contemporánea de Ron Athey. *Ana María Sedeño Valdellós*
- 519 Regina José Galindo o el cuerpo como nación. *Julia Ramírez Blanco*

533 *Varia*

- 535 Óscar Domínguez: El paisaje mental constructor de heterotopías. *Silvia Álvarez Mena*
- 543 Rogelio López Cuenca: acciones y crítica en la práctica artística contemporánea. *Caterina Iaquinta*

551 *Obituarios*

- 553 Un primer día de clase en la universidad con D. Juan José Martín González. *Isidoro Coloma Martín*
- 555 D. José Manuel Pita Andrade, un maestro excepcional. *Rosario Camacho Martínez*



- 557 El Profesor Juan Antonio Ramírez, una de las figuras más relevantes de la vida intelectual española. *Rosario Camacho Martínez*
- 561 Il Professore Alberto Maria Racheli y su devoción por Roma. *Belén Calderón Roca*

565 *Tesis Doctorales, Memorias de Licenciatura
y Trabajos de Investigación Tutelados*

- 567 Las fortificaciones del Partido de Vélez Málaga entre los siglos XV y XIX. *Francisco Capilla Luque*
- 569 Manuel Garvayo López: Mirada trágica y expresividad pictórica. *Pablo Alonso Herráiz*
- 573 La difusión del Patrimonio en los materiales curriculares. El caso de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes. *Lidia Rico Cano*
- 577 El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III. *Julia de la Torre Fazio*
- 581 La belleza física de la dama. Traslación de la literatura a la pintura. Siglos XII al XV. *Alejandro Luque Lacaze*
- 585 Cine, arte, política y sociedad: La semana internacional de cine de autor de Benalmádena. *Tatiana Aragón Paniagua*
- 589 Resumen de las fauces de Drácula, iconología del mito vampírico en occidente, desde sus orígenes hasta el cine de la universal. *Antonio Oliveira Nieto*
- 593 La tecnología desde la mirada crítica del cine. Propuesta mediológica de ensayo humanístico, tecnológico y estético. *José Valentín Serrano García*
- 595 El posicionamiento de la pintura figurativa malagueña de la década de los 80. *Juan Carlos Martínez Manzano*
- 597 El cubismo durante la primera guerra mundial en la galería l'Effort Moderne. *Belén Atencia Conde-Pumpido*
- 599 Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad histórica: Teórica e instrucción a través de los paralelismos entre España e Italia (1900-1950). *Belén Calderón Roca*
- 603 Argénteo Baldaquino. Arquitectura, discurso simbólico y diseño en la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). *José Galisteo Martínez*



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

607 Relación de trabajos realizados y defendidos en el Departamento de Historia del Arte durante el período de investigación tutelado 2007-2008 y 2008-2009. Tercer Ciclo-Doctorado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA).

608 Relación de trabajos de investigación dirigidos y defendidos en el Departamento de Historia del Arte durante el período de investigación tutelado en el Máster *Desarrollos sociales de la Cultura Artística*

613

Críticas de Exposiciones

615 *Futurism* en la Tate. *María Jesús Martínez Silvente*

617 *La virtualidad que nos viene*. Crítica Exposición Internacional de Arqueología virtual, Expo Arqueológica 2.0. Sevilla, Edificio Da Vinci, Parque Tecnológico Cartuja, 16-30 de junio de 2009). *Francisca Torres Aguilar*

621 *A veces, siempre*: Robert Mapplethorpe. CAC Málaga, 11 de septiembre/ 15 de noviembre de 2009. *Miguel Ángel Fuentes Torres*

627 *El color y el gesto*: Carlos Barceló en el Ateneo de Málaga del 15 al 30 de Abril de 2009. *Miguel Ángel Medina Torres*

629 *Transtextualidad y Burla en la pintura de Francisco Peinado*. La ruta del oro. Galería JM (Málaga). Del 02-10-09 hasta 21-11-09. *Emilio Chavarría*

635 *Diego Santos. Museum in the Mirror*. Salas temporales del Museo del Patrimonio Municipal. Del 18 de diciembre de 2009 al 7 de febrero de 2010. *Tecla Lumbreras Kraüel*

639 Crítica de la exposición *Oscar Niemeyer*. Del 17 septiembre al 10 enero de 2010. Fundación Telefónica, C/ Gran Vía, 28. Madrid. *Cristina Navajas Jaén*



645

Comentarios Bibliográficos

- 647 *Jardines históricos brasileños y mexicanos. Jardines históricos brasileiros e mexicanos.* Organizadoras: Ana Rita Sá Carneiro y Ramona Pérez Bertruy. Recife-México, Editora Universitaria UFPE y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. **José Miguel Morales Folguera**
- 650 STROLLO, Rodolfo Maria: *L'Osservatorio Astronomico del Tuscolo – Rilevamento e progetti.* Con un saggio di D. Maestri e contributi di C. Baldón, L. Donato, A. Ledda, F. Lucchini; presentazioni scientifiche di M. Docci e R. Vittorini; Aracne, Roma, 2008. **Laura Cemoli**
- 654 RAMÍREZ, Juan Antonio: *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno,* Akal, Madrid, 2009. **M^a Teresa Méndez Baiges**
- 658 CASTILLO LANCHA, Marta: *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972),* Málaga, e.d.a., 2010. **Enrique Baena Peña**
- 660 SANZ FERNÁNDEZ, Francisco: *Paisaje, percepciones y miradas urbanas de una ciudad del Renacimiento: Trujillo,* Consejería de Cultura / Junta de Extremadura, Badajoz, 2009. **Rosario Camacho Martínez**
- 663 TORRES AGUILAR, Francisca: *El cartel de la Semana Santa de Málaga (1980-2008)* Málaga, Universidad, 2009. **Juan Antonio Sánchez López**
- 667 ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana: *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati. Málaga,* Universidad, Colección 'Textos Mínimos', 2006. **Juan Antonio Sánchez López**
- 670 LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico.* Granada, Editorial Atrio, 2009. **Juan Antonio Sánchez López**
- 674 GONZÁLEZ TORRES, Javier, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental,* Málaga, Universidad-SPI-CUM, 2009. **Juan Antonio Sánchez López**
- 677 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *De Saulo a Paulo. Perspectiva iconográfica y dimensión artística del llamado "Apóstol de los Gentiles".* Seminario Diocesano-Instituto Superior de Ciencias Religiosas-Escuela de Agentes de Pastoral, Málaga, 2008. **Francisco Javier Herrera Sierra**

679

Fe de erratas

683

Normas de Publicación



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Artículos

Trabajos y labores de carpinteros, orfebres y bordadores sevillanos en la provincia de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVI

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este artículo se dan a conocer cuatro noticias inéditas sobre una serie de encargos realizados a diferentes artistas sevillanos durante la segunda mitad del siglo XVI, los cuales iban destinados a varias iglesias de la provincia de Málaga que históricamente pertenecieron al antiguo territorio del Arzobispado de Sevilla. Concretamente hablamos de las poblaciones que conforman actualmente la comarca del Guadalteba y los encargos se centran en trabajos de carpintería de lo blanco, platería y bordados.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura Religiosa/ Carpinteros/ Orfebres/ Bordadores/ siglo XVI/ Málaga/ Sevilla.

Works and labors of carpenters, goldsmiths and sevillian embroiderers in the province of Málaga wine during the second half of the 16th century.

ABSTRACT

This article presents four documents of the Sevillian artists that they worked for the parishes of the malagueños towns of the former territory of the Archbishopric of Seville during the second half of the 16th century. We speak about the towns included in the region of the Guadalteba and on works of carpentry, silverwork and embroidery.

KEY WORDS: Religious Architecture/ Carpenters/ Goldsmiths/ Embroiderers/ XVIth century, Málaga/ Sevilla.

La presencia de artistas sevillanos en la provincia de Málaga no es algo novedoso. Desde la conquista cristiana, las relaciones artísticas con la capital hispalense fueron constantes, siendo bastante fluidos la comunicación y el trasvase de ideas y artistas durante la Edad Moderna, como igualmente sucedió con otras capitales y provincias andaluzas. Pero bien es cierto que ello se hace más evidente en los territorios malagueños que históricamente estuvieron vinculados desde el punto de vista jurídico y religioso a Sevilla. Hablamos de parte de la zona noroeste de la provincia malagueña, concretamente del actual Arciprestazgo de Campillos, que en 1833 dejó de pertenecer al Antiguo Reino de Sevilla, y hasta 1958, la hoy denominada también comarca del Guadalteba, formó parte del extenso Arzobispado Hispalense¹. En con-

* SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: "Trabajos y labores de carpinteros, orfebres y bordadores sevillanos en la provincia de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVI", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 13-31. Fecha de recepción: Marzo de 2009.

¹ ALDEA, Q., MARÍN, T., VIVES, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1972-1987, Vol. II, pág. 1399.



1. Nave principal de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Almargen.

creto son las poblaciones de Almargen, Ardales, Campillos, Cañete la Real, Peñarubia, Sierra de Yeguas y Teba, en cuyos templos parroquiales especialmente se advierte la actuación de los principales arquitectos sevillanos de los siglos XVI al XVIII². Desgraciadamente el paso del tiempo y la última guerra mermó en mucho el arte mueble de estas iglesias, si bien contaron con un importante conjunto de obras de arte, salidas en su mayoría de los más afamados talleres sevillanos, como se puede constatar a través de la documentación³. Por ello queremos ahora por nuestra parte aumentar más si cabe el conocimiento de esta presencia histórica sevillana en la provincia malagueña, sacando a la luz una serie de documentos inéditos vinculados con las artes aplicadas y decorativas⁴. Noticias que además nos permiten

² CAMACHO, R.: *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, Colegio de Arquitectos, Universidad de Málaga, 1981, págs. 503-530.

³ Ejemplos de la actividad de estos años de artistas sevillanos en la zona pueden ser los siguientes: el retablo y sagrario de la parroquia de Ardales, encargado en 1579 al entallador Juan de Figueroa y traspasado en 1581 a Miguel Adán y a Juan de Oviedo; obra que finalmente no se comenzaría hasta 1588 cuando de nuevo se hacía cargo de la misma Juan de Figueroa y Juan de Saucedo. En 1588 Juan Bautista Vázquez se comprometía a fabricar un monumento, continuado por Bartolomé Muñoz en 1595, para la iglesia de Cañete la Real; LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez, Jiménez y C^a., 1932, págs. 47, 84; *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, Rodríguez, Jiménez y C^a., 1929, págs. 120, 200, 249. Asimismo pueden servirnos de ejemplo el sagrario y retablo mayor que realizó Diego López Bueno para la iglesia de Campillos entre 1629 y 1632, y la policromía de estas obras y del monumento para Teba por Pablo Legot al año siguiente; LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, Rodríguez, Jiménez y C^a., 1928, pág. 81, 85; VV.AA.: *Documentos Varios, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1928, t. II, págs. 148, 304.

⁴ Utilizamos este término para englobar a todas estas expresiones artísticas siguiendo el criterio establecido por don Antonio Bonet Correa en la coordinación de la obra *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en*

poner nombre y apellidos a creaciones que aún perviven en estos templos y que hasta el día de hoy guardaban celosamente su anonimato. Concretamente, se trata de la documentación relativa a la construcción de la armadura de la nave central de la iglesia parroquial de Almargen, afortunadamente conservada, al bordado de un paño de difuntos para el templo mayor de Cañete la Real, y a dos obras de platería labradas por los plateros de la Catedral de Sevilla para la parroquia y el convento franciscano de Teba.

Comenzando pues nuestro recorrido por orden cronológico, la creación más antigua de todas las referidas es la armadura mudéjar de la nave principal de la parroquia de la Concepción de la villa de Almargen, cuyos trámites para su contratación se iniciaron en pleno proceso constructivo del templo, durante el tercer cuarto del siglo XVI [1]⁵. Concretamente todo comenzó el 13 de marzo de 1569, momento en el cual se procedió a la divulgación de las condiciones para su hechura y su subasta posterior entre los oficiales que acudieron a tal evento⁶. Ello transcurrió en las casas de audiencia y morada del Provisor del Arzobispado hispalense don Cristóbal de Padilla, deán y canónigo de la Catedral de Sevilla, personaje que determinó como máxima autoridad la necesidad de esta nueva obra, ya que la sede episcopal se encontraba vacante en estos momentos⁷. Para esta cita comparecieron ocho carpinteros, ávidos de participar en la subasta que se iniciaría una vez se leyeran las condiciones que había elaborado Rodrigo Osorio, Carpintero de las Fábricas del Arzobispado, y que describían la armadura que debía cubrir la nave principal y única de la iglesia, la cual medía aproximadamente 26 varas de largo por 9 de ancho (21,71 x 7,51 metros). Estas condiciones constituyen una fuente de información importantísima, ya que nos permiten hacernos una idea bastante exacta de lo que en origen se había ideado y, en este caso concreto, compararlo con lo que luego fue su resultado final⁸. Éstas tienen un claro orden estructural, iniciándose en las disposiciones relativas al arranque y soporte del enmaderado para concluir con la descripción de los elementos de este último.

España. Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1994 (tercera edición).

⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.): Legajo 118, oficio 1, libro 2º de 1569, ff. 878 v.-879 r.. Documento 1º

⁶ Trámites del contrato que coinciden con los empleados en otros ámbitos artísticos, y que fueron recogidos en las *Constituciones del Arzobispado de Sevilla, hechas y ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fernando Niño de Guevara, Cardenal y Arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla, en el Sínodo que se celebró en su Catedral en el año de 1604*. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983, pág. 13.

⁷ La contratación de esta obra viene a coincidir con el periodo entre la muerte del arzobispo Fernando Valdés, el 9 de diciembre de 1568, y el gobierno de Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, que toma posesión de la sede hispalense el 13 de octubre de 1569, por ello alude al carácter vacante de la sede hispalense. ROS, C.: *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras de la sede hispalense*. Sevilla, 1986, págs. 146-147.

⁸ Para la comprensión de los términos empleados en el texto hemos utilizado las obras de AGUILAR, M. D.: *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Málaga, Universidad de Málaga, 1979; *La carpintería mudéjar en los tratados*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984, NUERE, E.: *La carpintería de armar española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Así, en el primer capítulo se expone que sobre los muros parietales de la nave del templo se debían empotrar unos nudillos o tacos de refuerzo donde se ajustasen las soleras, o durmientes horizontales, sobre las que se asentaría la armadura. Estas soleras debían tener una ochava de grosor y una cuarta de ancho, más una pulgada de vuelo, mostrando en su desarrollo horizontal una moldura romana entre dos filetes, ornamentación que se completaría con el replano o cornisa superior, también de una pulgada, la cual iría adornada con un dentellón.

En la segunda condición se hace alusión a los estribos y tirantes que darían la solidez oportuna a la estructura. Se dice que a lo largo de toda la nave, desde los pies hasta el arco toral que da paso al presbiterio, se debían repartir a intervalos de dos varas (1,67 m.) los tirantes que cupieren. Estos se compondrían de una pareja de tableros con seis peinaos distribuidos por parejas en los extremos y en el centro; tablas que servirían para crear los lazos con que se unen las vigas de los tirantes, aumentando así la deseada estabilidad. Estas labores de lacerías describirían un signo tradicional en forma de estrella de ocho puntas en el centro, mientras que los extremos presentarían la mitad de un signo similar, entre los que debían ir además cuatro azafates, todo ello guarnecido con las respectivas aspillas, tabicas y ochavillos, atando sus perfiles a romo y agudo. Labor que debía estar embarrotada y embarbillada a cola de milano, siguiendo los usos y costumbres propios de la carpintería mudéjar.

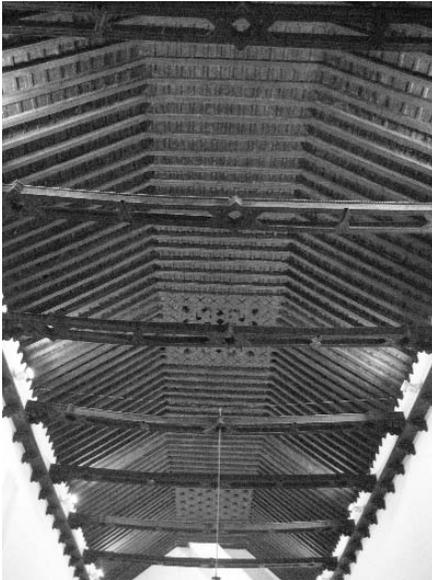
Sobre las soleras y los tirantes se dispondrían los estribos de roble labrados por haz y canto, todo perfectamente sujeto con clavos para que este telar pudiera soportar la armadura de par y nudillo superior. Su estructura es descrita en la tercera condición, en la que se habla de un enmaderado a dos aguas sencillo, compuesto por los aludidos pares y nudillos con las medidas habituales, al cartabón los pares y al tercio los nudillos, además de su hilera superior, nervio central del almacén. Estas tablas debían además presentar sus perfiles regulados, y estar ensambladas a romo y agudo. Los espacios resultantes de la unión de estas vigas, tanto en los costados como en el almizate, serían ocupados por haldetas cuadradas compuestas por cintas y saetinos entrecruzados, echando sus medias cintas sobre las tabicas y quiebras del nudillo, todo bien sujeto a base de dos clavos por cada tablilla.

Igualmente se pedía que se utilizaran todas las tablas necesarias, bien labradas y cepilladas, y clavos de calidad, para su mayor lucimiento y vistosidad desde la nave. De hecho, se demandaba que en las partes superiores no visibles se empleasen maderas toscas, mientras que en las partes del asiento de los pares, el arcoabe, estuviesen perfectamente acabadas al igual que el resto de la armadura. Y en la siguiente condición se reitera la necesidad de la utilización esmerada de las técnicas del labrado y cepillado de todas las maderas utilizadas para los pares o alfardas, nudillos y tirantes, se observasen las medidas de un grueso para las saetinas y un ancho las cintas, y que todo se llevase a cabo con sumo cuidado y perfección, alertando que si alguna cosa fuese innovada en la obra descrita, no llevara implícito un encarecimiento de su precio.

Con respecto a las maderas que se debían utilizar, puestas por la fábrica, se pedía que fuesen el pino y el roble, habituales en estos trabajos. Toda esta madera se debía desalabear y arreglar para que los aserradores pudieran hacer bien su trabajo con la sierra francesa, el cual sería pagado por la fábrica, sin excederse en lo estipulado si no era mandado por el Provisor, ya que esta demasía correría a cargo del carpintero. Y además, éste no debía abandonar la obra desde el día en que la iniciare hasta que la terminare, pagando por día faltado dos ducados de multa, que serían descontados del montante total que se le daría cuando estuviese acabada la armadura, siendo estos dineros incautados para la fábrica parroquial. Pero si el incumplimiento lo cometiese la mayordomía en la entrega de los materiales y los maravedíes acordados, ésta igualmente sería penada con dos ducados a cobrar por el oficial carpintero. También se hace hincapié que las herramientas y las sogas serían puestas por este mismo maestro. Y dentro de sus obligaciones, igualmente se encontraba la de abonar la fianza establecida al mayordomo de fábricas en los diez días siguientes a la adjudicación de esta empresa, so pena de mil maravedíes y la retirada del encargo. Además, le darían al maestro veinticinco docenas de tablas de pino de Flandes, cuarenta y dos pinos, y ocho vigas de roble, más la madera que tuviera necesidad, apartándola en las atarazanas sevillanas o en los talleres de carpintería de ribera ubicados en el Arenal de Sevilla.

Muy curiosa nos parece la antepenúltima condición relativa a las medidas de la nave a techar. En ella se aclara que las varas del ancho y el largo de la nave que habían sido dadas con anterioridad eran aproximadas, advirtiendo que si fuese mayor el espacio a cubrir se le pagara al maestro lo que le correspondiese por dicho trabajo, algo que creemos fue lo que finalmente sucedió. Sin olvidar tampoco que si sucediese lo contrario, se le restaría de lo estipulado en la subasta en proporción con la minoría apreciada en la nave de la iglesia. Y con respecto al pago, tal y como era tradición en los contratos episcopales, una vez depositada la fianza por el maestro, éste recibiría para comenzar su labor un tercio de su precio, cuando tuviesen terminados dos tercios de la obra recibiría el segundo pago y la última parte de este dinero en el momento en el que la armadura hubiese sido valorada por los especialistas que apreciases su buena hechura, visita ésta última que debía ser costeadada por ambas partes. Reservándose además el provisorato episcopal la autoridad de cobrarle las faltas e imperfecciones que finalmente tuviese el enmaderado. También el carpintero debía escriturar la obra con el mayordomo de las fábricas arzobispales y pagar al carpintero Rodrigo Osorio 24 reales por la elaboración de estas condiciones, 9 a la cofradía gremial de San José, y otros 2 reales al notario Jerónimo de Orbaja, en definitiva, un total de 35 reales que se le descontarían del primer pago.

Una vez leídas las condiciones se celebró la subasta de la obra con un precio de salida fijado por Osorio en 50.000 maravedíes. El primero en pujar fue Miguel de Vallón con 45.000 maravedíes, luego fue Cristóbal Jiménez con 40.000, siguiéndole Fernando Arias con 38.000, Juan Bautista con 36.000, Juan López con 34.000, Alonso Fernández con 32.000, nuevamente Miguel de Vallón con 30.000, Pedro de Arenillas



2. Armadura de la nave principal de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Almargen, Juan Bautista, 1569.

con 28.000 maravedíes, Rodrigo Fuente con 26.500, otra vez Cristóbal Jiménez con 27.000, también Juan Bautista con 26.000, Pedro de Arenillas prueba de nuevo con 25.000, y finalmente le es adjudicada la obra al último postor, a Juan Bautista por la cifra de 24.000 maravedíes en la que se fijó la hechura de esta armadura.

Así pues, tras esta subasta, y tal y como se estipulaba en las condiciones, se escribió el contrato y obligación de la obra el 21 de marzo, por parte del carpintero Juan Bautista y el mayordomo mayor de las fábricas arzobispales don Lázaro Martín de Coca y el Provisor del Arzobispado. En ella se comprometía el carpintero a observar todas las directrices descritas con anterioridad, constituyendo como su fiador a su hermano Pedro Alonso, del mismo oficio.

Y como dijimos en un principio, lo afortunado en este caso es que la techumbre realizada por el carpintero sevillano se conserva aún hoy en la actual parroquia de la Concepción de Almargen, una obra que además ya había sido incluida dentro de los trabajos de carpintería de este mismo periodo cronológico y que nos permite encuadrar también la construcción del templo en estos mismos años [2]⁹. Asimismo, es interesante comprobar como el resultado final fue ligeramente modificado con respecto a la planificación descrita como vamos seguidamente a analizar. No hay variación alguna en su estructura general donde se reproduce lo demandado, ya que la cubrición de la nave central se hace a través de una armadura de par y nudillo, recta

⁹ AGUILAR, M. D.: *Málaga Mudéjar...op. cit.*, pág. 172.

en sus extremos, y con ocho tirantes dobles atando la cubierta. No obstante se aprecian diferencias sobre todo en las soleras y en el arrocabe. Las primeras se resuelven de manera muy sencilla, con un saliente filete o replano moldurado con canes de perfiles redondeados que nada tienen que ver con lo descrito en la primera condición del contrato. Posiblemente las reformas posteriores del templo, sobre todo en el siglo XVIII, provocaron dicho cambio y también la desaparición del referido arrocabe que hoy aparece como parte del muro encajado del edificio, en cuyo interior se disponen los estribos en los que encajan los tirantes¹⁰. Estos sí siguen la definición tradicional andaluza y perfectamente descrita en el texto del contrato.

Con respecto a la armadura de par y nudillo, la novedad más apreciable se encuentra en el ornamento del almizate. Éste en su desarrollo presenta tres zonas cuadradas de lacería, dos en los extremos y uno en el centro. Los dos primeros siguen un esquema de lazo regular, compuesto por una trama en cuadrícula formada por estrellas y aspillas. Más bella y rica es la central que, con este mismo formato, presenta una composición más vistosa y decorativa, ya que recoge una rueda de lacería centrada por una estrella de ocho puntas que a la vez es cubierta por un racimo o piña de mocárabes, todo ello enmarcado por una banda de crucetas. Una estructura y un ornamento que en general sigue un esquema tradicional en la armadura mudéjar sevillana de los siglos XVI y XVII, como se puede comprobar en los ejemplares del convento de Santa Paula, de la iglesia de Santa Catalina, y de San Esteban, todos en la capital hispalense¹¹. Sin tampoco olvidar su parentesco con otras obras de su entorno más inmediato, como la armadura de la nave central de la parroquia de Ardales, cuya carpintería presumiblemente también fue realizada en algún taller sevillano en esta misma época¹².

Pero además de esta cubierta, existe en el templo otra armadura que pudo ser realizada por este mismo artista o quizás por alguno de los que participaron en la subasta¹³. Nos referimos a la que cubre el presbiterio [3], quizás techado antes que la nave, como era tradicional en la evolución constructiva de estos templos para con ello poder iniciar el culto, aunque en este caso no tuviese mucho fundamento. Y lo creemos así por las reducidas dimensiones de la iglesia, además de intuirse en las condiciones cierta indefinición a la hora de establecer de manera concreta lo que se pretendía techar. Como ya expresamos antes, se desprende de la declaración sobre el templo que se desconocían las medidas exactas de la superficie que debía ser cubierta, dándose libertad al carpintero para que, una vez in situ, pudiera plan-

¹⁰ El templo fue reformado y ampliado en 1695. CAMACHO, R.: *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Op. cit., 1981, pág. 504; Esta misma opinión fue expuesta por AGUILAR, M. D.: *Málaga Mudéjar...*, op.cit., pág. 172.

¹¹ DUCLOS BAUTISTA, G.: *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992, págs. 188-203.

¹² AGUILAR, M.D.: *Málaga Mudéjar...*, op.cit., pág. 172.

¹³ Obra además que para 1588 estaba totalmente concluida ya que en este año estaba también finalizado el retablo mayor realizado por Juan de Oviedo, LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez...*, op. cit., pág. 85-86.



3. *Techumbre del presbiterio de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Almargen. Atribuida a Juan Bautista, hacia 1560-1570.*

tear alguna modificación de lo pactado, cambio que pudo producirse por la necesidad de cubrir el presbiterio¹⁴.

Y de hecho, lo que es evidente, sin duda, es su parentesco con la armadura anterior, al igual que con otras de la capital hispalense¹⁵. Analizando pues esta obra, ahora la solera originaria ha sido sustituida por un moldurón barroco de mampostería sobre el que campean el replano y el arrocabe que en su desarrollo van a definir el octógono donde se asientan los pares de la armadura. Gracias a ello se crean los cuadrantes triangulares, limitados por los tirantes de los lados y el cuadral en ángulo y cuyo paño horizontal se cubre de lacerías¹⁶. Éstas describen medios signos estrellados de donde parten aspillas, ochavillos y otros elementos, creando unos peculiares entrelazos de ocho. La armadura se desarrolla con los tradicionales pares que se van a unir en las limas de las aristas del prismático octogonal resultante, creando así una trama que va a fundirse en el almizate que cierra la misma. Aquí se dibuja una bella composición de rueda octogonal, en la que partiendo de una estrella de ocho puntas se va generando toda una serie de figuras geométricas en simétrica disposición, concretamente dos coronas de ocho azafates, más otra que se

¹⁴ De hecho, como dijimos las medidas establecidas eran de 21 metros de largo por 7,5 de ancho, y la nave mide 23,5 de largo por los 7,5 de ancho aproximadamente.

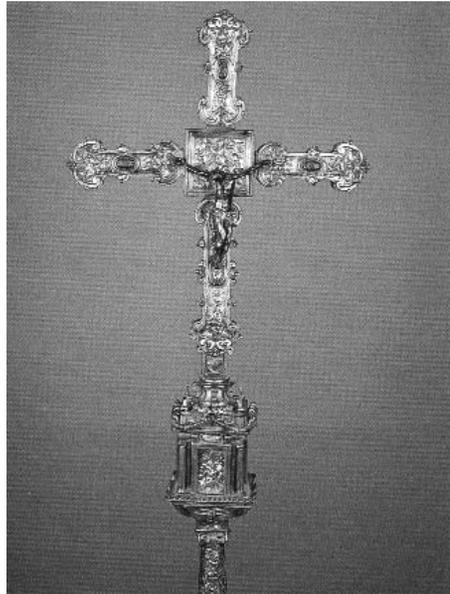
¹⁵ Por ejemplo los artesanados del Salón del Príncipe de los Reales Alcázares y del Salón del Pretorio de la Casa de Pilatos, TOAJAS ROGER, M.A.: *Diego López de Arenas. Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación de Sevilla 1989, pág. 46, lám. 1.

¹⁶ Estas partes al igual que el resto de esta armadura están en mal estado, AGUILAR, M. D.: *Málaga Mudéjar...*, op. cit., pág.182.

duplica para enlazar con los paños pendientes, además de todo un repertorio de almendrillas y candilejos, aspillas y costadillos, siguiendo lo más tradicional de estos diseños. Y al igual que sucedía en las decoraciones del almizate de la nave, en el centro, cubriendo el signo de ocho, cuelga una gruesa piña de mocárabes. Último detalle ornamental, que al igual que el resto de la lacería, pueden delatar una misma paternidad, la del susodicho carpintero sevillano del que, por lo demás, nada más conocemos de su quehacer artístico¹⁷.

En otro orden de cosas, sin duda muchas más noticias tenemos del platero cordobés Francisco de Alfaro, nuestro segundo protagonista. A este orfebre de reconocida valía, que vivió y trabajó en la capital hispalense durante el último cuarto

del siglo XVI acaparando gran parte del mercado civil y eclesiástico, siempre se le vinculó con la cruz procesional conservada en la iglesia parroquial de Teba **[4]**¹⁸. Las razones estilísticas que se venían argumentando para afianzar dicha hipótesis, ahora vienen a ser ratificadas por la documentación que presentamos en este artículo, ya que, a pesar de no ser el concierto de esta obra, se pone en relación por primera vez al maestro platero con esta villa malagueña. Pero para comprender el documento que presentamos, debemos tener en cuenta asimismo la relación que el orfebre tuvo con la vecina ciudad de Antequera. De hecho, su hermana Isabel de Alfaro se había desposado con un antequerano, el platero de oro Juan Bautista de Baena, en 1575. Este matrimonio se había trasladado allí en 1585, siendo el lugar donde fallecen hacia 1590¹⁹. Y por esta vecindad antequerana de su cuñado, el 24 de enero de 1586, Francisco lo apodera para que cobre los maravedíes que le adeu-



4. Cruz procesional de la parroquia de la Santa Cruz de Teba. Francisco de Alfaro, hacia 1585.

¹⁷ No hemos localizado en la documentación conocida sobre la carpintería de lo blanco sevillana ninguna referencia a este maestro en concreto. GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899, t. I, págs.52-72; TOAJAS ROGER, M.A.: *Diego López de Arenas...*, op. cit., págs. 269-271.

¹⁸ Sobre Francisco de Alfaro y su vinculación con la cruz procesional de Teba destacan los estudios de TEMBORY, J.: *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1954, págs. 139-142; SANCHEZ LAFUENTE, R.: *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, págs. 183-186.

¹⁹ En ese año, Francisco se hace cargo de sus hijas, Dorothea e Hipólita, a las que desposará con sus dis-

daba la fábrica de la parroquia de la Santa Cruz de Teba²⁰. Desafortunadamente no se especifica la cuantía ni tampoco la razón de esta demanda, pero no es difícil imaginar que una vez entregada la cruz, su cuñado se encargase de otorgar las cartas de pago pertinentes de los maravedíes que por su trabajo recibiría en estos años. Más cuando, si tenemos la documentación exacta de una obra hermana a ésta de Teba que viene a determinar sin duda su autoría. Concretamente, el 24 de enero de 1585, a petición de Alfaro era tasada por el marcador Cristóbal de Espinosa la cruz de plata de la iglesia de San Bartolomé de Carmona en 28 marcos, 5 onzas y 7 ochavas, una obra que tanto en estructura como en escultura es casi idéntica a la que estamos estudiando²¹. Por lo tanto, unos años antes al referido 1586, tuvo que acontecer el encargo de esta pieza clave en la consolidación del manierismo romanista en la platería andaluza.

Otro de los grandes de la platería sevillana de esta época también realizó una obra para esta misma localidad malagueña. Nos referimos al platero de la Catedral hispalense Hernando de Ballesteros el Mozo, a quien, el 30 de octubre de 1590, se le encargó la hechura de una cruz de plata para el monasterio de San Francisco de Teba²². Concretamente el concierto lo hacía con el fraile Francisco de Estrada, el cual le pedía que acabara la pieza para la Pascua de Navidad de este mismo año y que le pagaría por la plata y la hechura empleada 120 ducados, dándole ahora Francisco Martín, en nombre del padre franciscano, los primeros 50 ducados, y posponiendo el resto a la tasación de su creación. Una obra que desgraciadamente ha desaparecido, aunque pudo parecerse mucho a la que en este mismo año el platero entregaba a la parroquia de Mairena del Aljarafe que afortunadamente sí se conserva²³.

Finalmente, el último trabajo inédito que presentamos es una creación de bordado encomendada a Miguel de Peñaranda, uno de los maestros bordadores más sobresalientes y destacados de la Sevilla de fines del siglo XVI y primer tercio de la centuria siguiente²⁴. En concreto se trata del concierto que este bordador firmó con

cípulos Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma Merino. Todos los datos de la familia antequerana de Alfaro se pueden consultar en SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La vida y la obra de Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)", *Laboratorio de Arte* 17, Sevilla, 2004, págs. 413-429; "Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla", en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de Platería, San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, págs. 505-523.

²⁰ AHPSe. SPNSe.: Legajo 7389, oficio 12, libro 1º de 1586, fol. 279 recto. Documento 2º.

²¹ AHPSe. SPNSe.: Legajo 6788, oficio 11, libro 1º de 1585, fol. 320 recto. Además, la doctora María Jesús Mejías ya había dado a conocer con anterioridad datos relativos al pago por esta misma pieza a Francisco de Alfaro. MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, Ayuntamiento de Carmona, 2000, págs. 226-227.

²² AHPSe. SPNSe.: Legajo 10839, oficio 17. libro 1º de 1595, fols. 243 vuelto-244 recto. Documento 3º. Esta obra y documento no la incluimos en nuestro trabajo sobre este orfebre debido a que fue localizado después de su publicación. Además el documento se encuentra deshojado e inserto en un legajo que no le corresponde. SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.

²³ *Ibidem.*, págs. 162-164.

²⁴ TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1955, págs. 50-52.

el Provisor del Arzobispado para la confección y bordado de un velo de difuntos destinado al ajuar litúrgico de la iglesia parroquial de San Sebastián de Cañete la Real, fechado el 27 de junio de 1597, y en el que además se constituía como su fiador el escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera²⁵. El paño de difuntos debía ser de terciopelo negro y llevar bordados dos frisos perimetrales, uno alto y otro bajo, enmarcados por retorchas en oro llano, y en ambos casos con motivos ornamentales inspirados en repertorios clásicos, como cartones recortados en oro matizado y frutos en sedas polícromas, todo perfilado a punto de hábito con seda carmesí. Dicho bordado a la fecha del concierto ya lo tenía realizado sobre un lienzo, como era lo habitual, y en él había utilizado el bordador hilos de oro en torzales redondos, aumentados en algunos casos con medias trenzas, además de utilizar también hilo de plata. Por ello se comprometía a pasarlo al referido terciopelo que pondría la fábrica malagueña, pagándole ésta por todo su trabajo 110 ducados, 50 se los entregaban en este mismo momento y el resto cuando acabase el trabajo, fijado para finales de diciembre de este mismo año. Además, se establecía la premisa que podría variar su precio en función del veredicto de los tasadores, nombrando el bordador para esta finalidad a su compañero de profesión y amigo Sebastián de Sicilia. Paño mortuorio que desgraciadamente tampoco se conserva, aunque presentaría bordados parecidos a los que muestran prendas de la época con esta misma función lúgubre, como los ternos de difuntos de la iglesia de Santa María de Écija y de la parroquia de San Juan de Marchena²⁶.

APÉNDICE DOCUMENTAL:

Documento 1º.

Sevilla, 1569, marzo, 13 y 21.

Concierto de la armadura de la nave central de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Almargen por el carpintero Juan Bautista.

AHPSe. SPNSe.: Legajo 118, oficio 1, libro 2º de 1569, ff. 878 vuelto-879 recto.

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan Bautista carpintero vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de San Marcos como principal e yo Pedro Alonso carpintero su hermano vecino que soy desta dicha ciudad de Sevilla en la collacion de San Marcos como su fiador e principal pagador e sin que contra el se haga excursion ni diligencia alguna ambos de mancomun e a voz de uno e cada uno de nos por si e por el todo renunciando la ley de douvoreis de vendi y el bene-

²⁵ AHPSe. SPNSe.: Legajo 3549, oficio 5, libro de 1597, ff. 418 recto-419 vuelto. Documento 4º.

²⁶ TURMO, I.: *Bordados...*, *op. cit.*, pág. 119; RAVÉ, J. L.: *Arte Religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1986, pág. 28.

ficio de la division otorgamos y conocemos que somos convenidos y concertados con el Ilustrisimo Señor Provisor de Sevilla y con Lazaro Martin de Coca mayordomo mayor de las fabricas de las iglesias de esta ciudad y su arzobispado que estan ausentes en la manera que seamos obligados de hacer en la iglesia de la villa de Almargen de este Arzobispado la obra de carpinteria incluida en unas condiciones el tenor de las cuales es este que sigue:

Aquí las condiciones.

En el nombre de Jesucristo amen. En domingo trece dias del mes de marzo del año del señor de mil e quinientos e sesenta e nueve años en presencia del muy Ilustre Señor Dean e Provisor estando en las casas de audiencia e de su morada juntados muchos hombres oficiales carpinteros después de haber leído las condiciones siguieron se hicieran las bajas que al fin de ellas se contienen.

Esta es una obra de carpintería que manda hacer el muy Ilustre señor don Cristóbal de Padilla dean y canónigo en la Santa Iglesia de Sevilla y provisor de ella y su Arzobispado en sede bacante y la obra es en la iglesia de la villa de Almargen veinte y una legua de esta dicha ciudad de Sevilla y la obra es una nave del medio que tiene de ancho nueve varas y de largo veinte y seis poco mas o menos la cual dicha obra se declarara por estas condiciones.

- Primeramente el maestro carpintero que esta dicha obra tomare que en una pieza que le sera mostrada que es la nave de la dicha iglesia que tiene de ancho nueve varas poco mas o menos y de largo veinte y seis quedandole las paredes enrasadas suba y asiente todos los nudillos que cupieren a vara de medir uno de otro echando a cada rincon el suyo asi por una banda como por otra y les haga sus picaduras e moscas para en que trave el yeso y los ponga a peso y cordel para que el maestro albañil los apriete y dandoselos apretados suba y clave unas soleras asi por una banda como por otra y estas soleras an de tener una ochava de grueso y una cuarta de ancho y por las frentes les abra una misma moldura romana con sus dos filetes y luego un replano tan ancho como una pulgada y en este replano la abra un dentellon tanto en lleno como en vacio y a todas estas soleras a su por una banda como por otra les de una pulga de buelo mas para el encalado y las deje bien clavadas y bien ajustadas donde ubiere juntas y bien derechas como les conviene a buena obra.

- Item el maestro que esta dicha obra tomase que encima de estas soleras con todo el largo de ellas que es desde el arco toral hasta el mojinete suba y reparta todos los pares de tirantes doblados que cupieren a dos baras de medir una de otra echando a cada cabo una sencilla y a cada par de tirantes le eche seis peinaos dos en medio y dos a cada cabo y las guarnesca de lazo de ocho por esta orden echando en medio un sino y a cada cabo sus dichos medios sinos y cada tirante ha de hacer cuatro safates y las guarnesca de sus aspillas y alibas y tabicas y ochavillos y vayan perfiladas con seis perfiles que aten arromo y agudo y las embarrote por la parte alta y les abra sus galabernas a cola de milano y les deje muy bien guarnecidas y bien acabadas como les conviene y al dicho repartimiento

y encima unos cercos estribos de bigas de roble labradas por has y canto y los engalaberne en las tirantes a media madera echando en cada pierna dos clavos palmares y desta manera deje todo este telar muy bien clavado y bien desalabeado como lo conviene a buena obra.

- Ytem el maestro que esta obra tomare a de hacer y subir encima de este telar todo de cabo a cabo una armadura de par y nudillo y su hilera y esta dicha armadura a de ir armada al cartabon diatimbon y el nudillo al tercio y perfilada con sus perfiles y en marbatada arromo y agudo y les meta las sierras para las tabicas y eche cada alfarda una de otra una tercia y a este repartimiento clave esta dicha armadura abajo en el cerco y arriba en la hilera y la deje muy bien clavada y bien asentada y a peso y plomo y no remada y la guarnesca de tabicas asi por una banda como por otra y las desboçe y las deje bien parejas.

- Yten el maestro que esta obra tomare que encima de esta dicha armadura asi por los costados como almisate suba y reparta una guarnicion de sinta y saetino al repartimiento que haga haldetas cuadradas echando sus medios sintas sobre las tabicas y quiebras del nudillo y guarnezca toda esta dicha armadura de saetinos asi costados como almisate echando a cada saltino dos clavos y desta manera la deje muy bien guarnesida y muy bien clavada y encima suba y clave todas las tablas que hubiere de menester labradas y acepilladas para cobijas echando a cada tabla enfrente de donde viniere el alfarda tres clavos y desta manera deje toda esta armadura muy clavada de todas las cobijas que hubiere de menester asi por una banda como por otra y almasate todo de cabo a cabo y de la quiebra arriba lo entable de tablas toscas sacadas de hilo y los sancos de abajo asimismo y le eche su almarbate y aliser que haga arrocabe dandole el cuesto que le conviene asi por la una banda como por la otra y deje toda esta armadura muy bien fecha y muy bien acabada.

- Yten el maestro carpintero que esta dicha obra tomare sea obligado a labrar y labre toda la madera de esta armadura las alfardas y tirantes y nudillos a escuadra y codales y juntada y acepillada y les de los marcos que les conviene a buena obra y segun el hueco de la dicha nave y toda la guarnición de sintas y saltinos las labra a un grueso y las sintas a un ancho dandole ancho y grueso que le conviene y la atorre y asepile y las cobijas las acepille y desta manera dejara esta dicha armadura muy labrada y muy acepillada y si alguna cosa queda por olvidose por no mirar que hasta dicha armadura le conviene lo haga sin pedillo por demasia no innovando cosa alguna de ella ni sacándola de su sustancia.

- Yten es condición que el maestro que esta dicha obra tomare desalabe los pinos y los aguile para que los aserradores los asiernen y toda la aserreria francesa que fuere de menester para acabar esta dicha obra la pagara la dicha fabrica y toda la demas aserreria que se ha de acordar y tasar será a costa del dicho oficial que la dicha obra tomare y no hago demasia ninguna porque no se la han de pagar sino se la mandare hacer el señor provisor y la haciere que lea pierda y no alce la mano de ella desde el dia que le dieron dineros y materiales e los ofi-

ciales so pena que por el dia que faltare pague dos ducados de pena los cuales se le descontaran de los dineros que a de haber por la dicha obra y estos dos ducados seran para la dicha fabrica y otros dos ducados al mayordomo de la dicha fabrica sino le dieren dineros y materiales para hacer y acabar la dicha obra y estos dos ducados serán y desde agora se aplican para el dicho oficial que la dicha obra tomare y ponga el dicho maestro herramientas para hacer y acabar esta dicha obra y sogas para subir las maderas.

- Yten el maestro que esta dicha obra tomare contente de fianzas clamas y abonadas al señor Lazaro Martinez de Coçar mayordomo mayor de las fabricas dentro de diez dias que la dicha obra fuere rematada donde no pague la baja que abajo y mas mil maravedies de pena para el que atrás viniere y así vaya de en uno en otro hasta ser afianzada y sepa el maestro que esta dicha obra tomare la de ir a hacer y acabar en la dicha iglesia y para ella le daran los materiales al pie de la dicha iglesia y obra y alla tiene y le daran para hacer y acabar la dicha obra veinte y cinco docenas de tablas de las de flandes de pino y mas cuarenta y dos pinos y ocho vigas de roble mas madera fuere de menester el dicho maestro la parte en Sevilla en las atarazanas o ribera de ella.

-Yten es condicion que por quanto no tenemos ni se nos trajo ciertamente el largo de la dicha nave ni el ancho es condicion que si hubiere mas cantidad de las veinte y seis varas que estas dichas condiciones dicen y declaran que se le pague todo lo demas que hubiere sueldo a rata como la obra fuere rematada y si tuviere de menos se le descuenta al precio que tomo la dicha obra.

- Yten los maravedies por que se rematare esta dicha obra le daran por esta orden luego como diere fianzas hiciere obligacion le daran el primer tercio fecho el primero tercio le daran y el segundo tercio y fechos los dos tercios le daran la mitad del tercio postrero y fecha y acabada y visitada y dada por buena le acabaran de pagar la dicha obra y la mitad de la visita sera a costa del dicho oficial que la dicha obra tomare y la otra mitad a costa de la dicha fabrica y si alguna cosa estuviere mal lo ha de hacer a su costa y de sus fiadores.

- Yten el maestro que esta obra tomare sera obligado a hacer escritura y dalla sacada al señor Lazaro Martinez de Coçar mayordomo mayor de las fábricas a su costa.

Yten el maestro que esta dicha obra tomare de a Rodrigo Osorio carpintero de las fabricas veinte y cuatro reales paro estas dichas condiciones y nueve al señor San Juesefe y dos reales a Jeronimo de Orbaja notario ante quien se a de hacer el remate que son todos treinta y cinco reales y estos s le han de descontar del primero tercio que le dieren. Puso esta obra con las condiciones sobre dichas Rodrigo Osorio en cincuenta mil maravedies. LU.

Puso esta obra con las condiciones Miguel de Vallon en cuarenta y cinco mil maravedies. XLVU. Pusola Cristóbal Jinete en cuarenta mil maravedies XLU.

Pusola Fernando Vazquez treinta y ocho mil maravedies XXXVIIIU.

Pusola Juan Bautista en cien ducados XXXVIIU

Pusola Juan López en treinta y cuatro mil maravedíes XXXIIIIU
Pusola Alonso Hernández en treinta y dos mil maravedíes. XXXIIU
Pusola Miguel de Vallon en treinta mil maravedíes XXXU
Pusola Pedro de Arenillas en veinte y ocho mil maravedíes XXVIIIU.
Pusola Rodrigo Fuente en veinte y siete mil e quinientos XXVIIUd
Pusola Cristóbal Jinete en veinte y siete mil maravedíes XXVIIU
Pusola Juan Bautista en veinte y seis mil maravedíes XXVIU
Pusola Pedro de Arenillas en veinte y cinco mil XXVU
Juan Bautista en veinte y cuatro mil maravedíes XXIIIIU.

El señor dean e provisor mando rematar la obra en Juan Bautista carpintero en precio de XXIIIIU maravedíes fiador Pedro Alonso de la Plaza su hermano con las condiciones ordinarias.

La cual dicha obra nos obligamos de hacer desde luego e la continuar e no alzar la mano hasta la dar fecha e acabada conforme a las dichas condiciones e solas partes de ellas e por la dicha obra yo el dicho Juan Bautista he de haber veinte e cuatro mil maravedíes los cuales se me han de pagar conforme a la condición que sobre ello habla y nos obligamos que si no hiciéremos y cumpliéremos la dicha obra que pueda el dicho mayordomo mayor tomar otro que la haga a nuestra costa al precio según e como lo pudieran hacer e hallar e lo que les costare y en ello gastares nosotros seamos obligados a se los pagar e por ello nos pueda dar e ejecutar con solo su juramento o de quien causa suya oviere e damos poder cumplido a las justicias y jueces ante quien esta carta pareciere por que por vivo rigor de derecho e via ejecutoria nos apremien compelan a lo asi pagar e cumplir bien asi como si fuesen contenidos en juicio e fuese sobre ello dada sentencia diferente pase por cosa juzgada e para lo asi pagar e cumplir obligo nuestras personas e bienes abidos e por haber fecha la carta en Sevilla en el oficio de mil el escribano público de esta a que da fe que conozco a los otorgantes lunes veinte e un dias del mes de marzo de mil e quinientos e sesenta y nueve años testigos Antonio de Sotomayor e Juan Pérez de Valderrama escribanos de Sevilla y el dicho Juan Alonso lo firmo de su nombre en el registro porque el dicho Juan Bautista dijo que no saber firmar firmaron por el en el registro los dichos testigos. (correcciones)

(firmas y rúbricas) Juan Alonso, Diego de la Bastida Farfán escribano público de Sevilla, Juan de Valderrama escribano público Juan”

Documento 2º.**Sevilla, 1586, enero, 24.****Poder de Francisco de Alfaro platero de masonería a su cuñado Juan Bautista de Baena para que en su nombre pueda pedir demandar y cobrar de la fábrica de la villa de Teba (Málaga) y de su mayordomo los maravedíes adeudados.****AHPSe. SPNSe.: Legajo 7389, oficio 12, libro 1º de 1586, fol. 279 recto.**

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Francisco de Alfaro platero de mazonería vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa María otorgo y conozco que doy todo mi poder cumplido cuan bastante de derecho se requiere a Juan Bautista de Baena vecino de esta ciudad de Sevilla especialmente para que por mi y en mi nombre e como yo mismo pueda pedir demandar e recibir e cobrar en jurisdiccion o fuera de el de la fabrica de la villa de Teba e de su mayordomo en su nombre y de quien con derecho deba todas cualesquier contias de maravedíes que me es y fuere obligado a mi pagar por cualesquier mandamiento y otros recaudos o sin ellos y que en cualquier manera me sea debido perteneciente y de lo que recibiere y cobrare pueda dar e otorgar sus cartas de pago finiquito e lo mismo las otorgase y renuncias si fuere necesario la elevacion de los dos años y de la pecunia como en ella se contiene y sobre la dicha cobranza si fuere necesario pueda parecer y parezca ante cualesquier justicias que con derecho deba y facer y actuar y procesar y pedir y procurar todo cuanto convenga se requiera y deba hacer e que asimismo hncio y hacer podria presente sin en que para todo ello e doy tan cumplido como yo lo tengo conveniente y general administración e con facultad que en cuanto a litigar en juicio ynobumos lo pueda asi nombrar otros y a todos reliebo según derecho e para firmeza de ello obligo mi persona e bienes abidos e por haber fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el escribano publico susoescrito doy fe que conozco al dicho otorgante el cual en este registro firmo de su nombre a veinte y quatro dias del mes de enero de mil y quinientos y ochenta y seis años testigos Lorenzo de Villacorta e Francisco Ruiz escribanos de Sevilla.

(Firmas) Joan de Velasco escribano público de Sevilla, Francisco de Alfaro, Lorenzo de Villacorta escribano de Sevilla, Francisco Ruiz escribano de Sevilla”

Documento 3º.**Sevilla, 1590, octubre, 30.****Concierto de Hernando de Ballesteros con el convento de San Francisco de Teba para hacer una cruz para dicho monasterio.****AHPSe. SPNSe.: Legajo 10839, oficio 17, libro 1º de 1595, fols.243 vuelto-244 recto.**

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Fernando de Ballesteros platero de mazoneria vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa María otorgo y conozco que soy convenido y concertado con el padre Frey Francisco de Estrada de la orden del Señor San Francisco en nombre del monasterio y convento del señor San Francisco de la villa de Teba que esta presente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de dar fecha y acabada a vista de oficiales que de ello sepan para el día de pascua de navidad que venidera de este año en que estamos de la fecha de esta carta una cruz de plata de la traza y modelo y dibujo contenida en la muestra que queda en poder del dicho padre Fray Francisco de Estrada Rubricada de su rubrica y de la mia e por la plata y hechura de la dicha cruz se me han de pagar ciento y veinte ducados en reales en esta manera los cincuenta ducados de ellos que ahora me da e paga el dicho padre fray Francisco de Estrada por mano de Francisco Martin y yo de las recibo realmente e con efecto en reales de plata que ellos valen en presencia de escribano público de Sevilla e testigos de ella y los setenta ducados restantes se me han de pagar luego como haya fecho e acabada la dicha cruz e la aya visto los oficiales que de los dichos cincuenta ducados me doy por pagado a mi voluntad y si para el dicho dia de pascua de navidad de este año no hubiere fecha y acabada la dicha cruz e fecha y acabada no fuere de la forma e manera contenida en el dicho modelo consiento y fecho bien que el dicho padre fray Francisco de Estrada se pueda concertar con otra persona que la haga o por lo que mas les costare e por los dichos cincuenta ducados que asi tengo recibidos e por veinte mil maravedíes de pena que en el dicho caso me obligo de pagar e por todas las costas y menoscabos que sobre ello se le recrecieren se me pueda ejecutar con solamente su juramento y declaracion del dicho padre fray Francisco de Estrada e de quien su poder del dicho monasterio hubiere en otra para de que el relieve y para la paga e cumplimiento de ello doy poder a las justicias de su majestad ante quien esta carta pareciere para que por todo sean remedios y rigores del derecho cuya ejecuta y en otra manera e como por sentencia dicha por mi consentida e pasada en cosa juzgada me ejecuten compelan y apremien a lo no pagar e cumplir como dicho es exemº las leyes y derechos de mi favor e la quede sin de la general renunciación e obligo mi persona e bienes avidos e por haber e yo Francisco Albadan escribano público de Sevilla doy que que en mi presencia e de los testigos de esta carta el dicho Fernando de Ballesteros recibo del dicho Francisco Martin los dichos cincuenta ducados en la dicha moneda de reales de plata y quedaron en su poder de que se dio por pagado a su voluntad y el dicho Francisco Martín del monasterio del señor San Francisco de la dicha villa de Teba en que declaro no tener parte ni derecho alguno. Fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el dicho escribano publico que doy fe que conozco a los dichos otorgan-

tes en este registro s firmaron de sus nombres martes treinta dias del mes de octubre de mil e quinientos noventa años y siendo testigos Francisco de Bastida y Juan Barragan escribanos de Sevilla .

(firma) Fernando de Ballesteros.

Y luego el dicho Francisco Martin dándole a firmar dijo que no sabía escribir a su ruego lo firmaron los testigos de esta carta los dichos escribanos de Sevilla.

(firmas) Francisco Albadan escribano público de Sevilla, Juan Barragán escribano de Sevilla, Francisco de Bastida, escribano de Sevilla.”.

Documento 4º.

Sevilla, 1595, junio, 27.

Concierto del bordador Miguel de Peñaranda para hacer un paño mortuorio destinado a la parroquia de Cañete la Real.

AHPSe. SPNSe.: Legajo 3549, oficio 5, libro de 1597, ff. 418 recto-419 vuelto.

“Sepan cuantos esta carta vieren como yo Miguel de Peñaranda bordador vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de Santa María como principal obligado e yo Juan de Oviedo escultor vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de San Salvador como su fiador e principal pagador obligado que salgo e me constituyo del susodicho haciendo como hago de deuda y obligación ajena mia propia e sin que contra el susodicho ni sus bienes ni contra otra persona alguna sea fecha ni se haga escursion ni diligencia alguna de fuero ni de derecho la cual dicho beneficio de ella espresamente renuncio y ambos a dos de mancomun y a voz de uno e cada uno de nos por si e por el todo reconociendo las leyes de la mancomunidad y fianza como en ella se contiene otorgamos e conocemos que yo el dicho Miguel de Peñaranda me obligo de hacer un velo de difuntos sobre terciopelo negro bordado de dos frisos uno alto y otro bajo el cual es para la iglesia de Cañete la Real el cual se me encargo por el señor provisor de Sevilla y me obligo de lo hacer conforme a las condiciones siguientes:

Primeramente a de ir en el velo de difuntos sobre terciopelo negro bordado dos frisos uno alto e otro bajo conforme a los propios que yo el dicho Miguel de Peñaranda tengo para el dicho velo labrados los cuales frisos van unos cartones labrados de oro matizado a la greca y los frutos de sedas realizadas de oro y toda la opería de oro llano los dichos frisos están labrados sobre lienzo y se an de asentar sobre terciopelo y perfilarlos de punto de avito de seda carmesí y los lomos y arbejacos e frutos formados de torzal redondo que las hileras de medias trenzas e unas quantas que lleva de torzal redondo de plata a de llevar las retorchas de un lasilla en tomisas paguandas y al lado de las tomisas unos cordeles la de abajo cordeles paguandas de la tomisas y en la de arriba una guarda por la perdea fina y digo que habiendo esta obra bien fecha y acabada conforme tengo vale ciento y

dos ducados y que lo que pasare de mas se lo dé de gracia a la iglesia el bordador y si no llegare se le quite y V. M. demandara cincuenta ducados con que dé el velo fecho y acabado y entonces le daran la demasia mandandolo V. M. ver y tasar y este el mi parecer en mi ausencia y lo firme de mi nombre Sebastián de Sicilia y digo que se entiende el terciopelo por que lo da la iglesia como visto e constituiere Sebastián de Sicilia.

El cual dicho velo me obligo de facer bien fecho y acabado a vista de oficiales que de ello sepan y lo daremos y entregaremos al mayordomo de la dicha iglesia a quien por el derecho de dicho señor provisor fuere mandado fecho y acabado dentro de seis meses desde la fecha de esta carta y así acabado sea de ver por dos personas versadas en el dicho oficio y lo an de tasar en que no pase de ciento y diez ducados y si pasare la demasia no la tengo de poder pedir y si fuese menos de los dichos ciento diez ducados tanto menos se me ha de pagar y para en cuenta de lo cual se me ha de dar luego cincuenta ducados y lo demás se me ha de pagar acabado que lo aya y ambos a dos principal y fiador debajo de la dicha mancomunidad que fecha tenemos nos obligamos el dicho Miguel de Peñaranda me obligo de hacer el dicho velo bueno y bien fecho como es declarado y darlo acabado dentro del dicho tiempo y si no lo hiciera y entregara a la dicha iglesia se pueda contratar con otra persona que lo haga y acabe por el precio que le pareciere y por los maravedíes que le diere de lo que a mi se me a de dar y por lo que oviere recibido se nos pueda ejecutar (...fórmulas...) fecha esta carta en Sevilla en el oficio de mi el dicho escribano público susoescrito que doy fe que conozco a los dichos otorgantes que lo firmaron de sus nombres a veinte y seis del mes de junio de mil e quinientos e noventa e cinco años testigos Diego Ponce y Gregorio de la Era, escribanos de Sevilla

(firmas y rúbricas) Miguel de Peñaranda, Juan de Oviedo, Diego Fernández, escribano público, Diego Ponce escribano de Sevilla, Gregorio de la Era, escribano de Sevilla."

Una obra de arquitectura hidráulica y castral del siglo XVI: el Aljibe Viejo de Melilla**

Antonio Bravo Nieto
Universidad de Málaga

RESUMEN

Muchos aljibes construidos en España en los siglos XV y XVI ofrecen tipologías muy cercanas a las cisternas hispanomusulmanas. El Aljibe Viejo de Melilla, es una obra de 1549 cuya factura nos muestra las técnicas constructivas y de cantería del siglo XVI y cuya reforma posterior permite apreciar el dominio conseguido por los ingenieros militares del siglo XVIII sobre las grandes superficies abovedadas en rosca de ladrillo.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura hidráulica/ Aljibe/ Siglo XVI/ Maestro de obras/ Melilla.

A work of hydraulic architecture and castral of the 16th century: the Old Cistern of Melilla

ABSTRACT

Many tanks built in Spain between the 15 th and 16 th centuries show similarities with the spanish-muslim cisterns. The old tank in Melilla, dating from 1549, shows stonework building techniques from the 16 th century. Its later restauration allows us to appreciate the high skill developed by the military engineers in the 18 th century when building brick vaults.

KEY WORDS: Hydraulic architecture/ Tank/ Cistern/ Sixteenth century/ Master builder/ Melilla.

Uno de los elementos más importantes en la estructura urbana de cualquier ciudad es su red de abastecimiento y reserva de agua, de la que los aljibes o cisternas son uno de sus elementos principales. Estas arquitecturas hidráulicas resultaban imprescindibles para satisfacer las necesidades de cualquier población, ya fuese una ciudad o un castillo.

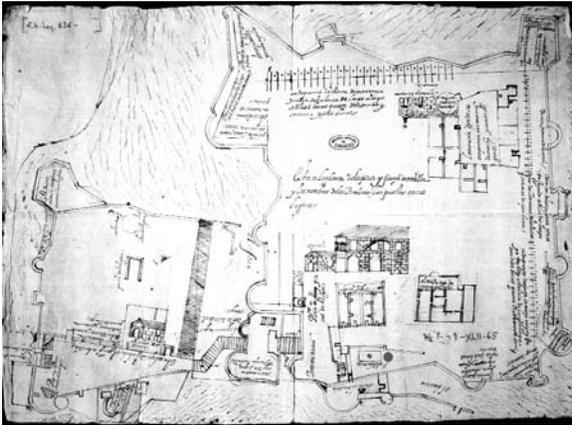
El aljibe se constituye en un elemento imprescindible para entender la estructuración del espacio urbano, y su presencia siempre nos delata la función de la ciudad, siempre ligada a sus necesidades, tanto las propiamente cívicas, como las inherentes a su conservación desde parámetros militares¹.

Todas las alcazabas, fortalezas y castillos contaron con sus sistemas de cap-

* BRAVO NIETO, Antonio: "Una obra de arquitectura hidráulica y castral del siglo XVI: el Aljibe Viejo de Melilla", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 33-46. Fecha de recepción: Septiembre de 2009.

** Este trabajo se integra en una investigación más amplia dentro del Proyecto I+D+I HAR 2009-12095 "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna".

¹Un recorrido bibliográfico sobre el tema de los aljibes puede verse en las siguientes obras: GAMITO, T.: "A cisterna árabe da Rua do Castelo-Silves", XELB: *Revista de arqueología, arte, etnología e história*, nº 4, págs. 235-246, 2003; LEZA CRUZ, J.: "El aljibe de la alcazaba de Mérida: Bases para un proyecto de restauración", *Mérida. Ciudad y patrimonio: Revista de arqueología, arte y urbanismo*, nº 3, 1999, págs. 205-224; LUNA



1. Plano de Melilla del gobernador Pedro de Heredia de 1604 donde se marca la disposición del Aljibe Viejo (círculo) frente a los aljibes nuevos. AGS.

tación de agua y almacenaje en los aljibes, cuya complejidad depende de las exigencias prácticas de su defensa y de las diferentes opciones técnicas aplicadas en su diseño y construcción².

Los recintos fortificados de Melilla cuentan con varios aljibes³, construidos principalmente en el siglo XVI, aunque en casi todos se produjeron importantes reparaciones durante el XVIII. El más conocido, amplio y monumental es el que formado por dos cisternas se terminó en época de Felipe II (1571), pero existe un aljibe anterior, hasta ahora prácticamente desconocido y que las fuentes documentales mencionan como "Aljibe Viejo".

De esta última obra sólo teníamos escuetas noticias muy dispersas en la documentación del siglo XVI y también aparecía reflejado en varios planos entre los siglos XVII y XVIII. Por su parte la bibliografía sobre la fortaleza y los recintos fortificados de Melilla ha sido extremadamente parca sobre esta obra⁴, y su existencia sólo es recogida en fechas muy cercanas⁵. Por otra parte, salvo contadas excepcio-

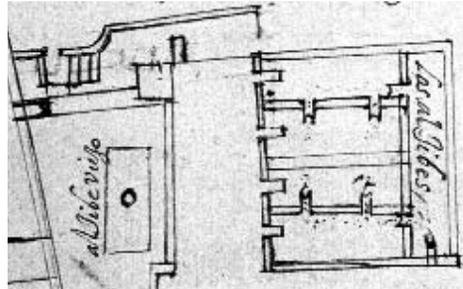
OSUNA, D.: "Un aljibe de uso público en Madinat Baugh (Priego de Córdoba)", *Antiquitas*, nº 9, págs. 97-100, 1998; MARTÍN GARCÍA, J. M.: "El Aljibe de la Alhambra de Granada: historia de la construcción", *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*: Cádiz, 27-29 de enero de 2005 / coord. por Santiago Huerta Fernández, vol. 2; págs. 729-740, 2005; RIU RIU, M.: "El gran aljibe subterráneo de Marmuyas (Comares, Málaga)", *Estudios de historia y de arqueología medievales*, nº 5-6, págs. 345-360, 1985 1986; SASSOON, H.: "Hacia la datación del castillo de Jimena de la Frontera. El aljibe central", *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños*, nº 29, págs. 213-218, 2003; VALDÉS FERNÁNDEZ, F.: "El aljibe de la Alcazaba de Mérida y la política omeya en el occidente de al-Andalus", *Extremadura arqueológica*, nº 5, págs. 279-300, 1995; VELA COSSÍO, F.: "El aljibe del castillo de Valfermoso de Tajuña", *Castillos de España*, publicación de la Asociación Española de Amigos de los Castillos, nº 140; pag. 63, 2005.

² En este sentido véase el tratamiento del tema realizado por PAVÓN MALDONADO, B.: *Tratado de arquitectura hispano-musulmana I Agua*, Madrid, CSIC, 1990; cap. aljibes, págs. 13-90.

³ Véase el artículo de RODRÍGUEZ PUGET, J.: "El agua de Melilla: aljibes y pozos en los tres primeros recintos fortificados", *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, nº. 25, págs. 105-124, 1995.

⁴ Este aljibe no es citado prácticamente en ninguna de las obras bibliográficas sobre los recintos de Melilla: MIR BERLANGA, F.: *Guía de Melilla la Vieja y su museo municipal*, Melilla, Editora Nacional, 1975;

2. Detalle del plano anterior con la forma rectangular y abertura de la cisterna del Aljibe Viejo (izquierda) y a la derecha los aljibes nuevos.



nes, nadie pudo verlos al estar en el interior de unas instalaciones militares y aparecer su entrada cegada, hasta su descubrimiento público en enero de 2001. Este singular hallazgo se produjo como consecuencia de las obras de rehabilitación de las bóvedas del cuartel de Santa Ana, junto a la Puerta de la Marina, al demolerse un tabique detrás del cual apareció la entrada de acceso al aljibe⁶.

RESEÑA HISTÓRICA DE LA OBRA.

No tenemos ninguna constancia documental de la existencia de un aljibe previo a la llegada de los españoles a Melilla en 1497, por lo que pensamos que no existía ninguno procedente de la ciudad musulmana o estaría destruido, ya que en caso contrario se habría reutilizado y restaurado. Pero en la ciudad sí que existían al menos dos pozos de agua potable que contaban con una noria para su extracción, realidad que se refleja en las fuentes documentales árabes de época medieval⁷.

En los primeros años de la Melilla española las cosas no cambiarían mucho. Por un documento de 1498⁸, sabemos que en el interior de la ciudad existían dos pozos, y que había otro en el foso, pero no se han encontrado referencias a cisterna alguna, obra por otra parte innecesaria al existir pozos de agua potable en el interior de las murallas.

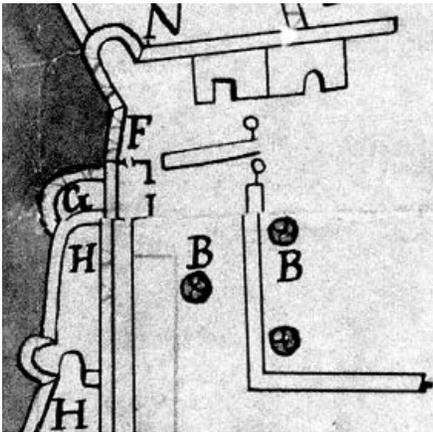
Pero esta situación cambia a partir de 1525, y no porque desaparecieran los

RODRÍGUEZ PUGET, J.:(1995 art. cit); BRAVO NIETO, A.: *Ingenieros militares en Melilla. Teoría y práctica de fortificación durante la edad moderna*, Melilla, Centro Asociado UNED, 1991, pág.182.

⁵ Las referencias bibliográficas sobre el aljibe aparecen con posterioridad a su descubrimiento en el año 2001: BRAVO NIETO, A.: "Informe sobre el Aljibe Viejo". *Memoria histórica del proyecto de restauración del lienzo de la Marina*, Proyecto. Ciudad Autónoma de Melilla, 2001; BRAVO NIETO, A.: "La huella de la historia. Una obra de arquitectura hidráulica del siglo XVI: el aljibe viejo", *El Periódico Melillense*, nº 3, 15 al 30 de abril de 2007, págs. 32-33; RODRÍGUEZ PUGET, J.: *Crónicas de una fortificación, siglos XVI-XVII*, Melilla, Melilla, Carmelo Rodríguez S.L., 2007, págs. 115-116.

⁶ MELÉNEDEZ, Á.: "Hallazgo del aljibe más antiguo de Melilla la Vieja", *Melilla Hoy*, 16 de enero de 2001, pág. 11; HEREDIA, . C.: "Aparece en el recinto histórico el primitivo aljibe de la ciudad", *El Telegrama de Melilla*, 16 de enero de 2001, pág. 19; CALLEJA, T.: "Las obras de la Escuela de Hostelería sacan a la luz el aljibe más antiguo de Melilla", *El Faro*, 16 de enero de 2001, pág. 9. HEREDIA, J. C.: "La Compañía de Mar conocía el antiguo aljibe de la ciudad", *El Telegrama de Melilla*, 25 de enero de 2001, pág. 19.

⁷ GOZALBES CRAVIOTO, E.: "Melilla medieval: puerto, fortaleza y mercado", en *Historia de Melilla*, Melilla, Ciudad Autónoma, 2005, págs. 265-286.



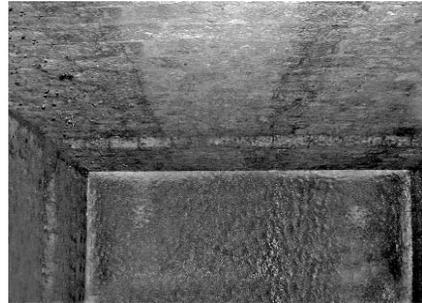
3. Detalle de un plano de 1697 donde se marca con la letra la B la situación de los aljibes: a la derecha las dos cisternas del aljibe nuevo y a la izquierda el viejo. Fortificaciones de la Plaza de Melilla sitiada por los moros, 1697. Remitido en carta del alcaide de Melilla de 26 de febrero de 1697. Copia de José Aparici, IHCM. C.A. n° 263.

pozos, sino porque el emperador Carlos V ordenó que se redujese el perímetro de las murallas de Melilla a la mitad. La ciudad se dividió en dos y se replegó hacia la parte más alta del promontorio, quedando su límite en el actual foso de Santiago donde desde ese momento se empezó a construir la muralla de Tierra. Desde entonces, Melilla quedaba dividida en dos recintos distintos, uno cuya muralla venía a coincidir con la cerca islámica y que quedó como una especie de arrabal de la ciudad que se denomina en los documentos como Villa Vieja, y el otro llamado la Villa Nueva (posteriormente Primer Recinto) que por entonces empezaba a construirse. El problema es que los pozos estaban situados precisamente en la Villa Vieja o plaza de Armas, fuera de las nuevas murallas y quedaban por tanto desprotegidos. Esta decisión del Emperador ahorra importantes sumas de dinero al reducirse el perímetro de los muros y baluartes que se debían construir y reparar, pero a la vez exigió la edificación de unos aljibes en el interior de la Villa Nueva donde poder filtrar y almacenar el agua para la población que por entonces era de unas 650 personas.

Fue éste un periodo intenso de obras en Melilla, y el 5 de diciembre de 1533 se contrató al maestro de cantería de la ciudad de Granada, Sancho de Escalante, para trabajar en ellas. Las obras que se encomendaron a Escalante fueron las murallas del frente de la Marina y las del frente de Mar, que faltaban para hacer inexpugnable el peñón rocoso. Estos trabajos son bien conocidos gracias a las memorias originales que se conservan en el Archivo General de Simancas⁹, y sabemos que a Escalante se le encargó hacer una puerta de Mar (la puerta de la Marina), un reve-

⁸ GUTIERREZ CRUZ, R.: "Melilla tras la conquista: documentos para su estudio". *Aldaba*, revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla, nº 21, 1993, págs. 81-115; GUTIERREZ CRUZ, R.: *Los presidios españoles del norte de África en tiempos de los Reyes Católicos*, Melilla, Consejería de Cultura, 1997.

⁹ Memorial de la Fábrica de las obras de Melilla que Su Magestad manda hacer y lo siguiente. Colección Aparici, AGS. Leg. 474, 1533. V.a.: BRAVO NIETO, A. y SÁEZ CAZORLA, J. M.: "Melilla en los siglos XVI y XVII. El primer esplendor del Renacimiento y la grave crisis del Barroco", en *Historia de Melilla*, Melilla, Ciudad Autónoma, 2005, págs. 341-372.



- 4.** Puerta de acceso actual a la cisterna, que se realiza desde el antiguo cuartel de Santa Ana.
- 5.** Vista de la cisterna del aljibe, de 10 metros de profundidad y unos 290 metros cúbicos de capacidad, corresponde a la obra de 1549.

Ilín¹⁰ (el torreón de la Cal) y la muralla contigua que debía tener 2,7 metros de ancho y una altura de 7,8 metros.

Escalante no dice nada del aljibe, pero el 21 de marzo de 1549, el ingeniero Miguel de Perea describía las obras: “porque hoy se acaba de cubrir el aljibe y todo el lienzo que ba desde la mar hasta el cabo del puerto questa es obra de Sancho de Escalante”. Noticia que nos indica perfectamente el día en que se finaliza y el autor de la obra. También dice Perea que la muralla estaba bien, pero “hase de terraplenar todo hasta el dicho torrion, puedese terraplenar sin hacer ningun perjuicio al aljibe”¹¹.

La envergadura y complejidad de una obra de estas características nos mueve a pensar que se iniciaría poco tiempo después de la llegada de Escalante a Melilla, entre 1535 y 1540, pues su edificación se tenía que compaginar con la de otros edificios y las obras de las propias murallas. Como ejemplo diremos que las obras de los otros aljibes de Melilla, los principales, comenzaron en 1554 y no finalizaron hasta 1571, comprendiendo un periodo de 17 años.

Con respecto a las características de este primer aljibe, el capitán e ingeniero Miguel de Perea ya se había dado cuenta de un problema que le afectaba seriamente. Se había construido muy cerca de la muralla, y cualquier ampliación o ensanchamiento de ésta, afectaría a su estructura. Escalante había construido el aljibe aprovechando que esta zona de Melilla es la que presenta el desnivel más bajo de toda la ciudad. La pendiente que arranca desde la zona alta de la Concepción (actual museo militar) y que va a parar hacia la puerta de la Marina permitía que la esco-

¹⁰ En el siglo XVI el término revellín denomina una obra de forma curva que se construye delante de una puerta para protegerla.

¹¹ Colección Aparici, carta de 21 de marzo de 1549, enviada a sus Altezas por el capitán Miguel de Perea



6. *Excavaciones de la Casa del Gobernador, vista de las dos atarjeas de ladrillo exhumadas que se dirigen hacia la zona de los aljibes. Estado de la excavación en el que permanecen cubiertas.*

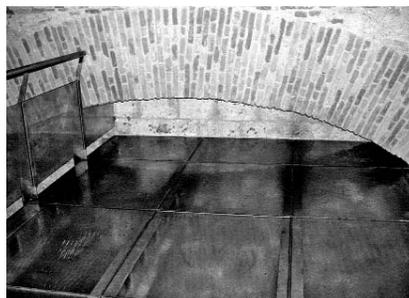
7. *Excavaciones de la Casa del Gobernador, vista de las atarjeas en sección a la derecha y descubierta la de la izquierda.*

orrentía del agua de lluvia pudiera confluír, mediante canalillos que surcaban todas las calles en el decantador del aljibe. Este sistema lo encontramos documentado en una memoria donde se explica que cuando llovía se dejaba correr el agua sucia con las bocas de entradas al decantador cerradas y ya cuando la escorrentía había aclarado el agua de barro e impurezas, se abrían las bocas para que cayese directamente en los decantadores, también llamados albercas de decantación o desarenadores. En este mismo sentido, una carta del gobernador José Frías de 29 de noviembre de 1677 decía que “no entrando dentro del casco de la ciudad los caballos sería el agua que entra en estos aljibes mas limpia”¹².

Los aljibes también contaron con otros sistemas de alimentación como tubos de barro embebidos, llamados atanores, en algunos edificios que permitían canalizar el agua hacia el depósito. En las excavaciones que se llevan a cabo en la Casa del Gobernador, se han descubierto dos atarjeas de agua potable, revestidas de ladrillo, cuya dirección y declivio parecen dirigirse hacia la zona de los aljibes, pudiendo tratarse de canalizaciones que llevaban hacia los decantadores el agua de lluvia de la zona alta de la fortaleza o de las azoteas de una zona de la ciudad. Por último, los decantadores, que pudieron disponer de arenas de purificación, también servirían para verter el agua potable pero salobre que se extraía de la Plaza de Armas y que previo paso por el decantador podía transformarse en un agua más apta para el consumo de la población.

La toma superior de agua del decantador estaba al mismo nivel que tiene ahora la llamada plaza de los Aljibes, oculta debajo del edificio de la Maestranza (actual Escuela de Negocios). El techo o cubierta de la cisterna también está al mismo nivel de la citada plaza y su depósito se encaja verticalmente entre ésta y la

¹² Carta del gobernador José Frías, 1677, IHCM, Colección Aparici.



8. Vista de la cubierta abovedada del aljibe correspondiente a las obras de 1793, los caños que vierten el agua del decantador y la sillería corresponden a la obra del siglo XVI.

9. Vista de uno de los dos arcos de refuerzo sobre los que se apoya la bóveda que cubre el aljibe, corresponde a la obra de finales del siglo XVIII.

puerta de la Marina. La estructura de esta construcción se realizó excavando primero todo su volumen prismático en la roca y posteriormente se fueron forrando sus caras de sillares, impermeabilizando su interior con el opus signinum propio de las cisternas, característico por su coloración roja.

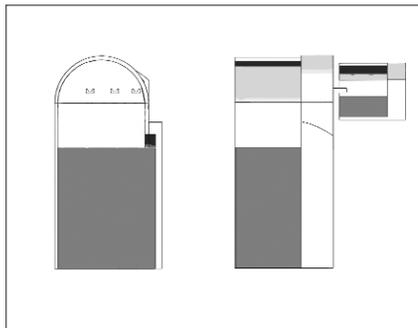
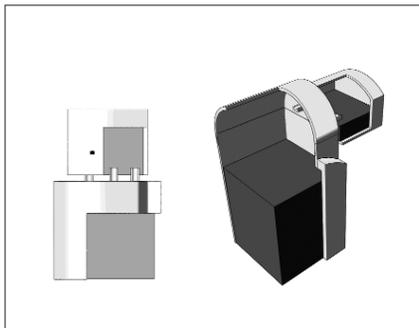
Miguel de Perea siempre tuvo muy en cuenta la conservación de este aljibe, y las importantes obras que llevó a cabo desde 1549 a 1551 intentaron en todo momento respetarlo, tanto la que llevó a cabo en la muralla de Tierra que servía para protegerlo y la reforma de la muralla de Mar que no debía destruirlo. La forma y la capacidad de este aljibe nos la describe cuatro años después de su construcción (1553) el nuevo ingeniero de Melilla, Juan de Zurita¹³, quien nos dice que tenía planta cuadrangular de 7 varas¹⁴ de lado (5,85 metros) por 12 varas de profundidad (10 metros), dando un volumen interno total de unos 343 metros cúbicos. Sin embargo su capacidad real de almacenaje de agua era de 539 varas (se refiere a varas cúbicas¹⁵) de 33 arrobas¹⁶ cada una (que aproximadamente son unos 286,95 metros cúbicos). También constaba de un decantador (que se situaba a su izquierda mirando desde la actual plaza de los Aljibes) de planta también cuadrangular pero de menor superficie. A su máxima capacidad aseguraba el sustento racionado para los 500 habitantes de la ciudad durante 284 días, si cada persona consumiera un azumbre de agua (2,0166 litros), excluyendo de este racionamiento la bebida de los animales.

¹³ Instrucción de lo que ha de hacer el capitán Zurita. 1553. IHCM. Colección Aparici. BCM V, AGS. Mar y Tierra, leg. 51, fol. 190.

¹⁴ Una vara mide 0,8359 metros.

¹⁵ Una vara cúbica son 532,389 litros, o 0,532 m³., aunque la disparidad de medidas empleadas nos puede dar también la cantidad de 0,584 m³.

¹⁶ La arroba refleja una gran variedad de medidas según los lugares y los tipos de líquidos contenidos. La que se aplica para medir líquidos en general es la arroba de vino que tiene 16,133 litros, aunque habitualmente se utilizan de forma errónea otras cantidades.



10. *Planta y visión tridimensional del aljibe. Dibujo de Francisco Álvarez Ruiz.*

11. *Corte y sección del aljibe. Dibujo de Francisco Álvarez Ruiz.*

Pero este aljibe de Escalante no debía ser suficiente para Melilla, porque tanto Miguel de Perea como el mismo Zurita escribían en sus informes repetidamente que había que construir otras cisternas. El 19 de abril de 1553, en una carta del Pagador de Melilla se deduce que las obras de la ciudad estaban concluidas, excepto los aljibes nuevos que los regentes de España habían ordenado hacer. Alonso de Gurrea escribía que no se podían hacer porque faltaba gente y posteriormente porque faltaba capitán director de la obra. En la misma carta de Alonso de Gurrea a la emperatriz Isabel señalaba “los dos aljibes que vuestra Alteza mandó que se hiziesen es cosa muy necesaria”¹⁷, lo que determinó el inicio de su construcción y su finalización en 1571.

El gobernador Pedro Benegas de Córdoba en un documento de 1575¹⁸ decía que “no tiene agua dentro de la fortaleza sino quatro aljibes, dos quedavan hechos nuevos quando yo salía de aquella plaça, que si están llenos podrán tener ambos” de 18 a 20.000 arrobas de capacidad, uno viejo que tendría de 4 a 5.000 arrobas de capacidad (que es el mas antiguo) y otro que estaba dentro de una casa que tendría unas 800 arrobas.

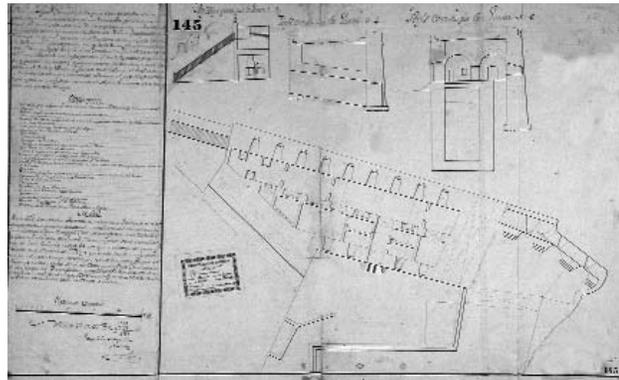
Sin embargo desde la construcción de los nuevos aljibes, las referencias a la obra de Escalante son muy escasas. Carecemos de datos durante el siglo XVII, aunque su planta rectangular con su boca de extracción de agua aparece nítidamente representada en un plano de 1604 y era denominado ya como Aljibe Viejo. En este plano no consta su estructura interna, al dibujarlo cerrado, lo que nos impide conocer el sistema de captación de agua y su circulación. De este dibujo parece deducir-

¹⁷ AGS. Sección Estado, 6 de enero de 1555, leg. 479.

¹⁸ AGS. GA. Leg. 81, fol. 21.

¹⁹ Fortificaciones de la Plaza de Melilla sitiada por los moros, 1697. Remitido en carta del alcaide de Melilla de 26 de febrero de 1697. Copia de José Aparici, IHCM. C.A. nº 263.

12. Corte y sección del aljibe. Dibujo de Francisco Álvarez Ruiz.



se que su bóveda de cubrición asomaba algo del suelo de la plaza. Finalmente señalar que en un plano de 1697¹⁹ aparece en uso justo detrás de la muralla de la Marina.

En 1764²⁰ una memoria de Melilla nos describe que “para la recolección del agua llovediza” disponía de un aljibe de 4.993 quintales²¹ y 92 libras²² (unos 290 metros cúbicos), “aunque éste está al presente por sucio sin huso”. Este documento nos permite saber que la capacidad del aljibe era prácticamente la misma después de 200 años y que su estado por entonces era de cierto abandono.

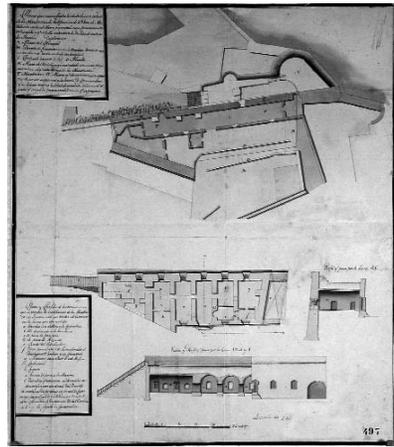
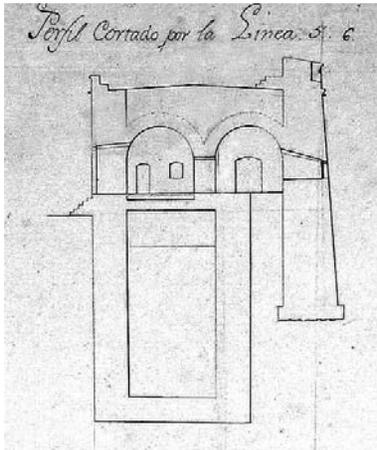
La reforma del aljibe a finales del siglo XVIII. Sin embargo a finales del setecientos esta obra va a sufrir una importante reforma. Por estas fechas se acometió la transformación de todo el lienzo de la muralla de la Marina que fue rehecho desde sus cimientos debido al mal estado y desplome de la propia muralla. Estas obras afectaron a la vieja cisterna al estar excesivamente cercana al viejo muro. Desde un primer momento el planteamiento de todos los ingenieros que participaron en las obras fue respetar el aljibe viejo e integrarlo en la nueva construcción: “elevando el piso de la proyectada 5 pies (1,393 metros) para no perjudicar en nada el Algive existente obra interesante en todo tiempo”. En 1791, el ingeniero José de Ampudia²³ estudia un proyecto de reforma de toda la muralla y nos dibuja un interesante perfil del aljibe, que sin duda corresponde minuciosamente con la obra que Escalante construyó en 1549. Ampudia nos dibuja una cisterna cuadrangular de 5,7 metros de lado y una altura desde el fondo a la clave de 12,9 metros (419,12 m3), aunque si nos atenemos a su capacidad real solo tendría una altura máxima de unos 10 metros

²⁰ CABALLERO, F.: *Relación y descripción del Presidio y Plaza de Melilla*, Madrid, 1764. IHCM., nº 6.395, 4-5-7-10.

²¹ Un quintal son 64,532 litros.

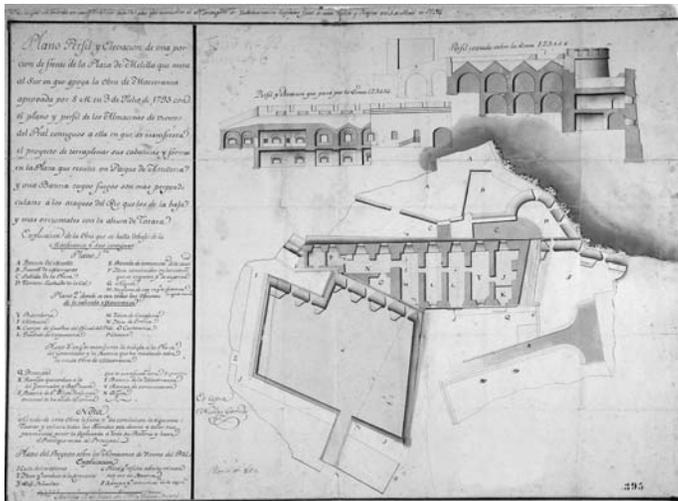
²² Una libra son 0,645 litros.

²³ Plano y perfiles que demuestra el Proyecto de la muralla de Melilla. Joseph Ampudia y Valdés. IHCM, Melilla, cartoteca, 145/ 5.



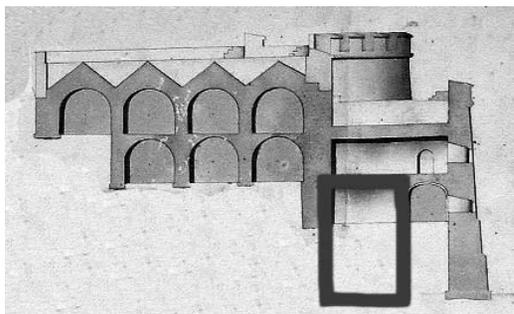
13. Detalle del perfil del aljibe en el plano de 1791, anterior a las obras de reforma de 1793.

14. Plano que manifiesta la distribución actual de la Maestranza. IHCM, Melilla, Cartoteca, 497/21.



15. Plano y perfil y elevación de una porción de frente de la Plaza de Melilla que mira al Sur en que apoya la obra de Maestranza, Vicente Boado, copia de Nicolás Garrido, 12 de julio de 1797. IHCM, Melilla, Cartoteca, n° 395/14.

16. Plano y perfil y elevación de una porción de frente de la Plaza de Melilla que mira al Sur en que apoya la obra de Maestranza, Vicente Boado, copia de Nicolás Garrido, 12 de julio de 1797. IHCM, Melilla, Cartoteca, n° 395/14.



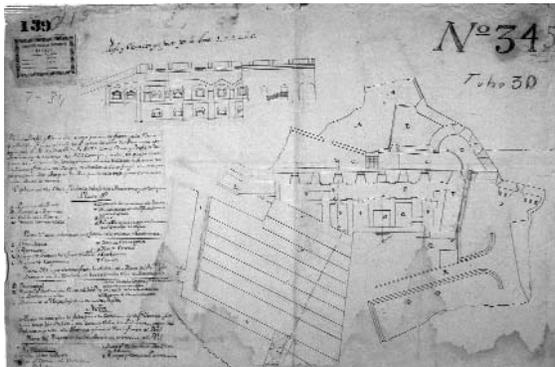
de alto (324,9 m³.), medidas que vuelven a coincidir con las aportadas por Zurita en 1553, lo que nos demuestra que no se había modificado en sus líneas generales desde entonces. El aljibe que dibuja Ampudia parece tener su cierre superior recto, en dintel, cosa bastante improbable, o bien disponía de una bóveda en sentido transversal a cómo está hoy día, por lo que no aparece la curva del arco en el dibujo.

En la leyenda del plano aparece marcada una escala (escalera) para facilitar la limpieza del interior del aljibe, que partía desde la misma plaza donde se situaban los aljibes. En el interior de la cisterna, todavía se conservan las hendiduras en los sillares (junto a las gárgolas de salida del agua) que permitían la disposición de tablazón de madera para las labores de mantenimiento.

Las obras definitivas de reconstrucción del lienzo de murallas fueron aprobadas en 1793, y consistían en demoler todo lo existente y elevar todo el conjunto que comprendía cuatro niveles contando desde el exterior de las murallas: un primer nivel de cuevas al nivel de la zona del puerto; un segundo nivel donde se construiría un cuartel con bóveda paralela a la muralla, llamado cuartel de Santa Ana y desde el que se accede al aljibe viejo integrado ya en el conjunto; un tercer nivel, con bóvedas perpendiculares a la muralla correspondiente a la nueva Maestranza, con acceso desde la plaza de los Aljibes (curiosamente el suelo de esta Maestranza fue elevado más de un metro con respecto al edificio anterior para no afectar a la parte superior del aljibe) y, finalmente, el cuarto nivel corresponde a la batería de San Felipe situada en su parte superior. En suma, una estructura compleja totalmente nueva realizada a finales del siglo XVIII y que conservaba en su interior, como una reliquia, el viejo aljibe del siglo XVI, volviendo a demostrar el sincretismo que la arquitectura militar representa en Melilla.

Un plano anterior a 1793²⁴ muestra los momentos previos a las obras de reforma: se ve como la zona que ocupa el aljibe iba a ser edificada totalmente, y en la misma plaza se encontraba una puerta con escalera de bajada para facilitar su limpieza. En el citado proyecto, figura una oquedad de forma circular en uno de los

²⁴ Plano que manifiesta la distribución actual de la Maestranza ... IHCM, Melilla, cartoteca, 497/21.



17. *Plano de 1797 Plano y perfil y elevación de una porción de frente de la Plaza de Melilla que mira al Sur en que apoya la obra de Maestranza, 1797. IHCM, Melilla, Cartoteca, nº 139/9.*

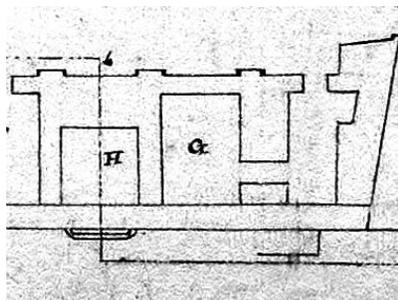
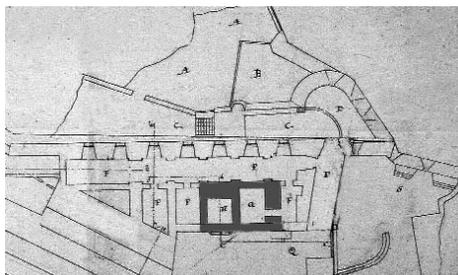
muros interiores de la nueva obra, con la finalidad de permitir la extracción del agua potable. Esta oquedad se situaba en un vértice de la cisterna, concretamente en el lado contrario a donde se encuentra en la actualidad.

En 1797 el ingeniero Vicente Boado ya nos muestra un plano general de toda la obra finalizada²⁵, y podemos ver perfectamente la planta del aljibe (G) y a su izquierda el decantador (H), que aparece en el plano como “recipiente donde se deposita el agua sucia”, pasando el líquido después de haberse purificado desde este decantador al depósito propiamente dicho. En una de las caras de la cisterna se conservan las tres gárgolas o caños de sillería (en forma de media caña) por donde el agua ya depurada pasaba al depósito general. Este decantador está exactamente situado bajo la entrada a la nueva Maestranza.

La estructura del aljibe fue respetada en lo general pero las obras exigieron una importante reforma en su cubierta, al tener que adaptarse para soportar un gran peso, puesto que encima se construiría el edificio de la Maestranza y sobre éste una batería de cañones. La cubierta original fue sustituida por una combinación de bóveda y arco que reforzaban totalmente su estructura. En uno de sus lados paralelo a la muralla se construyó un arco rebajado de rosca de ladrillo de gran solidez sobre el que descansaba una bóveda de cañón en ladrillo también paralela a la muralla. La obra no afectó a las gárgolas de salida de agua del decantador, pero visualmente determinó que aparezcan hoy día descentradas sobre el muro, debido a que la bóveda no se construyó simétricamente sobre la planta del aljibe.

Estas obras, características de muchas de las intervenciones que podemos ver en la Melilla del siglo XVIII, posibilitaron que el aljibe pudiera integrarse sin problema alguno en esta estructura defensiva que quedaba totalmente concluida para finales de siglo. Los sistemas constructivos de bóvedas sobre arcos de descarga tie-

²⁵ *Plano y perfil y elevación de una porción de frente de la Plaza de Melilla que mira al Sur en que apoya la obra de Maestranza, Vicente Boado, copia de Nicolás Garrido, 12 de julio de 1797. IHCM, Melilla, cartoteca, nº 395/14 y copia nº 139/9.*



18. Detalla del plano de 1797. Se subraya con trazo grueso la planta del aljibe y su decantador.

19. Detalle ampliado del plano anterior con la planta del aljibe (G) y su decantador (H).

nen remotos antecedentes que nos remitirían a soluciones empleadas desde época bizantina, y que los ingenieros militares empleaban funcionalmente en el siglo XVIII.

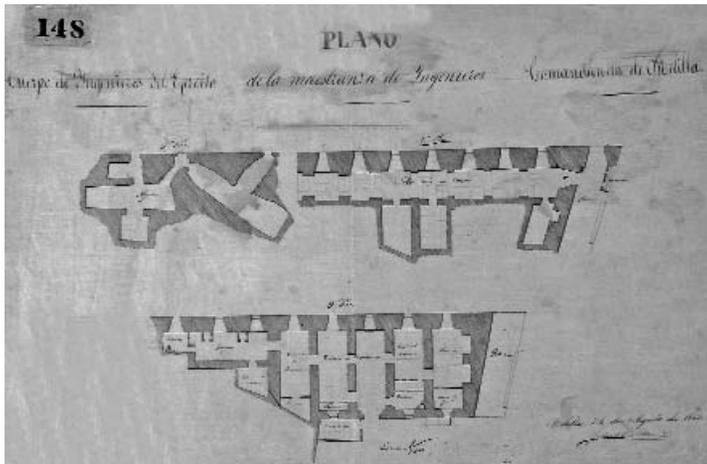
Sin embargo, todavía queda de forma muy confusa una última referencia sobre esta interesante obra, cuyo estudio hasta el momento nos ha desconcertado. La razón es que en 1800 Antonio Villalba²⁶ nos señala que “contiguo a ella y a su mismo nivel (la Maestranza) se profundiza un aljibe que puede contener 42.400 arrobas de agua” (684 metros cúbicos). La nota de Villalba no se atiende al estado actual de la cisterna, puesto que para contener esa cantidad de agua debería haber tenido una profundidad de 21 metros, por lo que deducimos que se trata de un proyecto que no se llevó a cabo, puesto que con esa capacidad la profundidad de la cisterna sería el doble de la actual. En esta línea, cuando Pascual Madoz escriba su *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico* (1848), reseña la existencia del aljibe, pero ofrece los datos ya conocidos de la memoria de 1764.

El siglo XIX fue sin embargo la centuria del olvido de esta cisterna o de su falta de uso definitivo. En un plano de 1864 del ingeniero Francisco Roldán²⁷ no aparece dibujado ni señalado, quedando su volumen como un hueco ciego en un plano de toda esta obra de la muralla sur y almacenes. Esto puede indicar que ya estaba clausurado, aunque también vemos en el piso superior como la oquedad para sacar el agua se había trasladado al vértice más cercano a la pared de la Maestranza que mira a la plaza.

A finales del siglo XIX el aljibe estaría ya sin uso puesto que la ciudad desde 1893 comenzaba a expandirse y las necesidades de agua potable para la población serían cubiertas con otros medios. Desde entonces, el aljibe se convirtió en una obra

²⁶ Informe que acompaña al plano realizado en 1800. Archivo de la Asociación de Estudios Melillenses.

²⁷ Plano de la Maestranza de Ingenieros, 24 de agosto de 1864, Francisco Roldán. IHCM, Melilla, cartoteca, nº 148/41.



20. Plano de la Maestranza de Ingenieros, 24 de agosto de 1864, Francisco Roldán. IHCM, Melilla, cartoteca, n° 148/41.

inútil y difícil de utilizar para otros fines debido a su ubicación y a su profundidad. Por otra parte, el uso de las bóvedas de la Maestranza y de Santa Ana para albergar cuarteles motivó que se tapiara su entrada y el olvido se adueñara de su existencia. Y así permaneció hasta enero del año 2001, fecha en la que se acomete un proyecto de restauración de estos espacios²⁸, que permitió recuperar el aljibe tal y como aparece en la actualidad. Las mediciones llevadas a cabo ese mismo año gracias al citado proyecto, nos ofrecen los mismos datos que ya describía Zurita en 1553, una planta cuadrangular de 5,65 metros por 5,90 metros, y una altura máxima del suelo del aljibe a la clave de la bóveda de 12,60 metros, aunque la altura del depósito propiamente dicha rondaría entre 9,50 y 10,10 metros.

La tipología de este aljibe hunde sus raíces en las cisternas hispanomusulmanas, su factura nos sitúa en las técnicas constructivas del siglo XVI y su reforma nos ilustra perfectamente sobre el dominio conseguido por los ingenieros del siglo XVIII sobre las grandes superficies abovedadas en rosca de ladrillo. El conjunto de sus formas y su historia es por tanto un ejemplo de la síntesis que la funcionalidad exige de una arquitectura hidráulica como la que hemos descrito en este artículo.

²⁸ Llevado a cabo por los arquitectos Manuel Ángel Quevedo y Mateo Bazataquí, Ciudad Autónoma de Melilla.

El Palacio Carpegna de Roma: de la intervención de Francesco Borromini a sede de la Academia de San Lucas

Javier Cuevas del Barrio
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo repasa la historia de la construcción del palacio Carpegna de Roma desde sus orígenes en el siglo XVI y la intervención de Francesco Borromini en el siglo XVII para ampliar el palacio adquirido por la familia Carpegna, hasta la restauración de Gustavo Giovannoni en los años 30 del siglo XX para adaptarlo como nueva sede de la Academia de San Lucas de Roma.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura palaciega barroca/ Francesco Borromini/ Carpegna/ Roma/ Gustavo Giovannoni.

The Palace Carpegna of Rome: of Francesco's Borromini intervention to headquarters of Sant Lucas Academy

ABSTRACT

This article revises the history of the construction of the palace Carpegna of Rome from his origins in the 16th century and Francesco Borromini's intervention in the 17th century to extend the palace acquired by the family Carpegna, up to Gustavo Giovannoni's restoration in the 30s of the 20th century to adapt it as new headquarters of San Lucas's Academy of Rome.

KEY WORDS: Palace's baroque architecture/ Francesco Borromini/ Carpegna/ Roma/ Gustavo Giovannoni.

EL EDIFICIO ANTES DE LA INTERVENCIÓN DE FRANCESCO BORROMINI.

El análisis de las fuentes gráficas nos permite comprobar cómo a finales del siglo XVI la manzana que actualmente ocupa el palacio Carpegna estaba dividida en dos partes¹. En estas fechas esas dos parcelas eran aglomerados de casas de modestas dimensiones, dispuestas en un perímetro irregular y con lagunas internas formadas por huertos, jardines y patios.

En cuanto a la propiedad del palacio, Isabella Salvagni considera que el tradicional dato de que el edificio era de la familia Vaini es un error que ha ido arrastrando toda la literatura científica. Esta autora, a través de un exhaustivo análisis de la

* CUEVAS DEL BARRIO, Javier: "El Palacio Carpegna de Roma: de la intervención de Francesco Borromini a sede de la Academia de San Lucas", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 47-72. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ Nos referimos a las plantas de Roma de Bufalini (1551) y Du Peràc (1577). Véanse BUFALINI, L.: *Roma al tempo di Giulio III : la pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana a cura della Biblioteca medesima*, Roma, Biblioteca Vaticana, [s.a.]; DU PERÀC, S.: *Roma prima di Sisto V : la pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577 riprodotta dall'esemplare esistente nel*

documentación, ha demostrado que dicha familia nunca ha sido dueña ni ha alquilado el inmueble².

En torno a la mitad del siglo XVI Ilario Orsini³, de la rama familiar de Gallese, posee junto a su mujer Pantasilea Mattei una “casa a Trevi”, con un huerto y un jardín interior⁴, que sería el núcleo originario del futuro palacio Carpegna. Esta familia sería una más de las numerosas que se establecieron en la zona de la Fontana di Trevi gracias al proceso de recalificación urbana de este área. A principios del siglo XVI dicha zona era un barrio popular, de aspecto semirural, habitado fundamentalmente por artesanos, y caracterizado por la presencia de un tejido edilicio residencial -pequeñas casas y talleres anexos- reunido en torno a pocos monumentos como iglesias y sus conventos anexos.

Pero a mediados del siglo XVI la zona se revitalizará, en principio, por el acondicionamiento de la fuente y el acueducto⁵. Entre 1563 y 1570 Giacomo della Porta dirigía, ya como arquitecto del pueblo romano⁶, los trabajos para la sistematización del acueducto. Junto a esta intervención, en la zona se habían establecido miembros de la nobleza ciudadana y, en 1586, por concesión de Sixto V, los tintoreros del arte de la Lana. Sin embargo, el elemento determinante para la recalificación urbana de todo el sector de Trevi fue la realización del palacio del Quirinal. La decisión de Pío V de prolongar la via degli Alta Semita en 1563 hasta la recién construida Porta Pía, situó la zona del Quirinal como el nuevo eje político y cultural de la expansión urbana de la ciudad. Poco después, Gregorio XIII eligió la viña y el casino del cardenal de Ferrara Hipólito d’Este como sede veraniega, encargando la construcción del pri-

Museo Británico, Roma, Biblioteca Vaticana, [s. a.]

² SALVAGNI, I.: *Palazzo Carpegna*, Roma, Edizioni de Luca, 2000, pág. 22. Salvagni cree que la atribución a la familia Vaini se debe a un error de lectura y consiguiente interpretación del nombre de los primeros propietarios del edificio original: los Orsini (antiguamente “Ursini”) y Giovanni Priami (a menudo llamado Puaini) que firmó en calidad de procurador de la Congregación de la Madre de Dios en Santa María in Portico el acto de venta del palacio de los Orsini a la propia Congregación. Entre los autores que han cometido ese error se encuentra el propio Gustavo Giovannoni que considera que el palacio fue construido a comienzos del siglo XVII por orden de la familia Vaini, familia noble y antigua de Imola que se establece en Roma a finales del Cinquecento, véase GIOVANNONI, G.: “Il palazzo Carpegna. Nuova sede dell’Accademia”, *La Reale insigne Accademia di S. Luca*, Roma, Società tipografica Castaldi, 1934, pág. 38.

³ Ilario Orsini pertenece a la rama familiar de los Orsini de Gallese. Fue hijo de Giacomo Antonio Orsini y se casó en 1523 con Pantasilea Mattei.

⁴ La única descripción del edificio en aquel momento la encontramos en el testamento de Pantasilea Mattei, que falleció el 25 de junio de 1577. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 22.

⁵ La única intervención relevante que se realiza en el área antes del siglo XVI fue la ampliación del Acqua Vergine, realizada por Leon Battista Alberti por voluntad del papa Nicolás V en 1453. La realización de la fuente, parte integrante del ambicioso proyecto político de Nicolás V que se centró en los nudos urbanos más significativos, supuso la primera intervención pública en la zona que, restituyendo el uso del único acueducto existente en la ciudad hasta la sistematización del Acqua Felice en 1587, servirá de elemento propulsor para el desarrollo de todo el sector urbano contiguo a la fuente. Sobre Nicolás V y su programa de renovación urbana dirigido a la nueva definición de Roma como capital de la *res christiana* dentro del Estado de la Iglesia véase TAFURI, M.: “*Cives esse non licere*”. Nicolás V y Leon Battista Alberti”, en IDEM: *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 41-87.

⁶ Tras la muerte de Miguel Ángel en 1564 Giacomo della Porta recibió los encargos más importantes por parte de los pontífices, especialmente de Gregorio XIII (1572-85) y Clemente VIII (1592-1605). Sólo durante

mer núcleo de la futura residencia estiva de los papas y sede alternativa del Vaticano primero a Martino Longhi il Vecchio y después a Octaviano Mascherino⁷. Además de la construcción del palacio se abordó la conexión viaria entre el nuevo palacio pontificio, la ciudad y el Vaticano.

Los herederos del palacio de los Orsini lo vendieron en febrero de 1612 a la Congregación de la Madre de Dios⁸. El acto de compraventa se produjo en esas fechas entre los herederos de Ilario Orsini y Pantasilea Mattei, y Giovanni Priami, procurador de la Congregación. El edificio, demasiado pequeño para la familia de los herederos, conservaba probablemente en el segundo decenio del siglo XVII el aspecto arquitectónico adquirido en el último cuarto del siglo anterior. La elección de este lugar para establecer su sede por parte de la Congregación no es casual. Ya hemos visto cómo se desarrolló la zona contigua a la Fontana di Trevi a lo largo del siglo XVI, a lo que se sumó el hecho de que no existiese ningún núcleo religioso importante en la zona. Además, a partir de 1614 el papa Pablo V Borghese no sólo impulsó las obras del palacio del Quirinal⁹, sino que se esforzó por adecuar la comunicación viaria entre el nuevo palacio pontificio, el palacio familiar en el actual Largo di Fontanella Borghese y el Vaticano. Estos trabajos fueron fruto de un programa organizado, que incluía la sistematización de la Fontana di Trevi, para la que hubo un proyecto de fuente monumental de 1615 atribuido a Giovanni Vasanzio por Cesare d'Onofrio¹⁰, y las zonas adyacentes. De esta forma, podemos decir que el proyecto de reestructuración de la plaza de Trevi y sus alrededores, en los que se incluía el núcleo originario del futuro palacio Carpegna, como nueva sede de la

el papado de Sixto V (1585-90) quedó en un segundo plano a favor de Domenico Fontana. Sustituyó a Vignola como arquitecto de la fábrica de San Pedro, puesto en el que pudo concluir la cúpula iniciada por Miguel Ángel entre 1588 y 1590. Para una visión general a la obra de Giacomo della Porta véase TIBERIA, V.: *Giacomo della Porta. Un architetto tra manierismo e barocco*, Roma, Bulzoni editore, 1974. Para una visión particular de la arquitectura civil de Giacomo della Porta véase BENEDETTI, S.: "I palazzi romani di Giacomo della Porta", en *Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento, atti del convegno (Roma, 7-10 giugno 1989)*, Roma, 1992, págs. 441-470.

⁷ Gregorio XIII le encargó en 1582 a su arquitecto oficial, Ottaviano Mascarino, la realización de diversos proyectos para la remodelación de la *vigna* de la familia d'Este en el Quirinal. De esta forma, Mascarino, natural de Bologna como el Papa, se encargó de la construcción entre 1583 y 1585. Además, entre 1584-85 Martino Longhi il Vecchio construyó la "Torre de los vientos". Sin embargo, la elección de Sixto V provocó la llegada de Domenico Fontana como nuevo arquitecto del palacio. Éste construyó el ala oeste, que comprende la fachada principal y la logia correspondiente hacia el patio. Véanse entre otros BORSI, F.: *Palazzo del Quirinale*, Milán, Electa, 1994; BUONO, F. del: *Il Palazzo del Quirinale: la storia, le sale e le collezioni*, Bologna, FMR, 2006; BRIGANTI, G.: *Il Palazzo del Quirinale*, Roma, 1962.

⁸ La Congregación de la Madre de Dios fue fundada en Lucca por el padre Giovanni Leonardo en 1574. En 1601 se unió a la Congregación de Santa Maria in Portico de Roma, cuya sede estaba a los pies de la colina capitolina. Las modestas dimensiones de esa casa junto al Campidoglio propiciaron que en 1612 se instalaran en las inmediaciones de la Fontana di Trevi, en una sede más adecuada.

⁹ Pablo V continuó las obras del palacio del Quirinal con sus dos arquitectos oficiales. El primero, Flaminio Ponzio, ideó el pórtico interno, cerrando el patio en su lado este y completando de esta forma las alas de Mascarino y Domenico Fontana. Además, realizó la escalinata de cuatro rampas y una altana. El segundo, Carlo Maderno, realizó en 1615 la portada principal, en la fachada de Fontana (sobre esta portada construyó Bernini en 1638 la loggia de las Bendiciones, que tiene una escultura de la Virgen con el Niño realizada por Pompeo Ferrucci en 1635), la sala Regia, y la capilla Paulina.



1. Portada principal del Palacio Carpegna, Roma.

Congregación de la Madre de Dios, se produjo por la alianza del papa Borghese y la propia Congregación. Sin embargo, este proyecto, como ocurrirá con el posterior de Bernini para la misma plaza, fue abandonado por diversas circunstancias¹¹.

En 1624 los padres de la Congregación se trasladaron a la iglesia de Santa Maria dei Campitelli. Después de este traslado, la iglesia, construida sobre un pequeño edificio sacro adquirido por la Congregación antes de 1612 y dedicado en 1613 a la Asunción de la Virgen¹², y el Noviciado pasarán a manos privadas y entrarán en el juego de alternancia de las fortunas familiares y las inciertas alianzas políticas.

En 1625 Pierre Eschinardi le compra a la Congregación la “casa a Trevi”¹³. En esos momentos la actual manzana todavía estaba dividida en dos bloques. Eschinardi fue el comitente que realizó las intervenciones en el núcleo original del edificio entre 1625-38. Esta intervención consistió en la entrada principal **[1]**, que se

¹⁰ Véase D'ONOFRIO, C.: *Le Fontane di Roma*, Roma, 1957. Cita tomada de Salvagni, *op. cit.*, pág. 26. Ese proyecto de fuente monumental se puede ver en la planta de Roma de Giovanni Maggi de 1625. Véase MAGGI, G.: *La grande veduta Maggi-Mascardi (1615) del tempio e del palazzo vaticano stampata sui rami originali*, Roma, Biblioteca Vaticana, [s. a.].

¹¹ Durante el papado de Urbano VIII Barberini (1623-44) se dobló el área de la plaza y se comenzó una nueva fuente monumental con diseño de Bernini. En esas mismas fechas, el conde Ambrosio Carpegna le encargó a Borromini la construcción del palacio familiar que daba la plaza. De esta forma, se producía una alianza simbólica traducida en términos urbanísticos fruto no sólo de las relaciones personales entre ambas familias, sino del acuerdo en cuestiones de política exterior. Sin embargo, la muerte del Papa en 1644 supuso la desgracia de la familia Barberini y el abandono del proyecto de la plaza de la Fontana di Trevi. Igualmente, la muerte un año antes de Ambrosio Carpegna hizo que el gran proyecto de Borromini para el palacio Carpegna se abandonara, realizándose uno mucho más modesto. A pesar de ello, la plaza tuvo una nueva e importante intervención en poco tiempo. El cardenal Giulio Mazzarino le encargó a Martino Longhi il Giovane la construcción de la fachada de la iglesia Santi Vincenzo ed Anastasio entre 1646-50. En 1732, la fuente de Bernini, incompleta, se destruyó para construir la monumental obra de Nicola Salvi. El proyecto

2. Fachada lateral hacia via della Stamperia y patio interior, tras la intervención de 1934.



conserva en su estado original –atribuido a un desconocido arquitecto discípulo de Giacomo della Porta o incluso a una reinterpretación de la fachada preexistente realizada por Borromini¹⁴-, la fachada principal de la plaza Cornaro, las tres primeras arcadas de la fachada de via della Stamperia [2]–comenzadas con Eschinardi pero concluidas en el proyecto borrominiano-, y la fachada del vicolo Scavolino –bastante modificada por las intervenciones del siglo XX.

inacabado de la fuente de Bernini se puede apreciar en la vista de Lieven Cruyl de 1667. Véase CONNORS, J.: "Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXV, 1989, págs. 207-94.

¹² La única fuente relativa a la realización de la iglesia y el Noviciado entre 1612-1613 es la memoria, del siglo XVIII, del padre de la Congregación Carlo Antonio Erra. Véase ERRA, C.A.: *Memorie de' religiosi per pietà e doctrina insigni nella Congregazione Madre di Dio*, tomo I, Roma, Giuseppe e Nicolò Grossi nel Palazzo de' Massimi, 1759. Para conocer el aspecto de la iglesia véanse las plantas de Roma de Greuter (1618) y Maggi (1625). Véanse JATTA, B.: "Disegno nuovo di Roma moderna: la pianta di Roma di Matthias Greuter della Biblioteca Apostolica Vaticana", en *Strenna dei Romanisti*, n° 68, 2007, págs. 383-394; y MAGGI, *op. cit.*

¹³ Pierre Eschinardi es un buen ejemplo de la presencia de la colonia francesa en Roma. La reconciliación entre el Papa y el rey de Francia a finales del siglo XVI, y la posición francófila de Pablo V favoreció el flujo y establecimiento de numerosos embajadores, diplomáticos y el séquito de figuras que les acompañaban. Este es el caso de Pierre Eschinardi, que llegó a Roma alrededor de 1596, junto con el embajador francés y su corte. En 1625, aprovechando la favorable coyuntura política y económica inició la construcción de su propio palacio familiar.

¹⁴ El análisis formal de las ventanas llevan a Giovannoni a considerar que el arquitecto pudo ser un discípulo de Giacomo della Porta, y que responden al lenguaje del primer barroco romano. Mientras que el análisis de la portada le lleva a relacionarla especialmente con la de los palacios Valdambri en via di Ripetta y San Callisto junto a Santa Maria in Trastevere, con los que encuentra importantes analogías por la forma, los materiales y la decoración. Giovannoni incluye dos posibilidades más. Por un lado que fuese obra de Ippolito Scalza –arquitecto y escultor que trabajó en la zona de Orvieto-, y por otro, del joven Borromini, pudiéndose relacionar esta obra con la puerta de la capilla del Sacramento de San Pedro. Además, gracias a este trabajo sería llamado de nuevo más tarde por los mismos comitentes. Véase Giovannoni, *op. cit.*, págs. 40-42. Nosotros descartamos la hipótesis de que sea obra del joven Borromini, y nos decantamos por

La precaria situación económica de Eschinardi, provocada probablemente por la pérdida de la protección del cardenal Mauricio de Saboya por cuestiones políticas, le lleva a vender el 11 de enero de 1638 al Conde Carpegna su propio palacio¹⁵. En el momento de la venta, la propiedad consiste en una vasta área urbana, situada junto a la Fontana di Trevi y que contiene “una casa grande, una casa più piccola, un orto e un cortile”. De la lectura del acta notarial se entiende que la fábrica del palacio tomada por Eschinardi “dalle fondamenta” se ha quedado incompleta. Falta por colocar –ya están comprados y, por ende, restados del precio total- dos columnas con capiteles, setenta escalones y cuatro puertas. Algunas habitaciones estaban parcialmente decoradas y con frescos.

De esta forma, la zona norte del palacio que actualmente da a la plaza de la Stamperia es fruto, en su sistematización arquitectónica general, de la intervención de Pierre Eschinardi y un desconocido arquitecto en el segundo cuarto del siglo XVII.

LA ADQUISICIÓN DEL PALACIO POR LA FAMILIA CARPEGNA Y LA ELECCIÓN DE BORROMINI COMO ARQUITECTO.

Para entender las razones por las que se encarga una ampliación del palacio, hay explicar la llegada a Roma de sus nuevos propietarios y la necesidad de establecerse en la ciudad.

Ambrosio y Ulderico Carpegna descienden del ramo familiar de los Carpegna Scavolino¹⁶. Hijos de Tommaso Carpegna y Vittoria Landriani, se beneficiaron de las alianzas paternas. Ambrosio creció en la corte de Urbino, en la que adquirió las dotes diplomáticas que le sirvieron posteriormente en su escalada hacia el poder en la corte papal. Por su parte, Ulderico entró en la carrera eclesiástica, donde llegó a ser cardenal y aspiró, sin éxito, a la elección al solio pontificio. Fue el propio Tommaso el que quiso, como se aprecia en el testamento, que alguno de sus hijos se transfiriera a la capital del Estado Eclesiástico para facilitar el establecimiento de la familia en la ciudad.

Ambrosio Carpegna se establece en Roma en 1625, después de la muerte de su hermano Ugo que fue el primer punto de contacto de la familia en Roma con la corte de los Barberini, concretamente con Antonio Barberini, cardenal de

un arquitecto del círculo de Giacomo della Porta.

¹⁵ Los documentos relativos a la venta se encuentran en el Archivio di Stato di Roma, en la sección Archivio dei Notai dell’Auditor Camerae- citados por Salvagni, *op. cit.*, pág. 172. Gracias a este documento, Salvagni aclara un dato que había sido confundido por los anteriores investigadores, que establecían la compra del palacio por parte de Ambrosio Carpegna alrededor de 1625 y, por lo tanto, también erraban en la datación de la intervención borrominiana.

¹⁶ La familia Carpegna se dividió en dos grandes ramas en 1463. Por un lado los Carpegna di Scavolino y por otro los Carpegna di Castellacia. Para un estudio extenso de la familia Carpegna véase CARPEGNA FALCONIERI, T. di (a cargo de): *Terra e memoria. I libri di famiglia dei conti di Carpegna-Scavolino*, San Leo,

Sant'Onofrio y hermano del papa¹⁷. La figura de Ambrosio es decisiva, ya que será utilizado por el Papa para las negociaciones sobre la anexión del Ducado de Urbino a la Santa Sede¹⁸. En 1636, junto a otros hermanos, obtiene de los conservadores del pueblo romano la ciudadanía romana.

En la corte del papa Barberini, Ambrosio se introdujo en el círculo de intelectuales de Cassiano dal Pozzo¹⁹, Salvatore Rosa, Jacopo Cortesi, y Michelangelo Cerquozzi²⁰. En ese mismo círculo se encontraba un joven Borromini que por aquellas fechas trabajaba junto a Maderno en la construcción del Palacio Barberini²¹. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, más adelante, cuando a Borromini se le encargan las obras del palacio Carpegna (1640) su experiencia era mayor. Ya había concluido San Carlino²², había sido elegido en 1632 por recomendación de Bernini y a petición de Urbano VIII arquitecto del Archiginnasio –después Universidad- de Roma, conocido como la Sapienza²³, para el que ya habría elaborado las primeras

2000.

¹⁷ Precisamente en ese año, 1625, el cardenal Francesco Barberini compra el palacio Sforza que todavía se estaba construyendo y que será el origen del futuro palacio Barberini. Un año después, en 1626, Urbano VIII le cede el palacio a su sobrino Taddeo, y comienzan las obras de ampliación que se le encargan a Carlo Maderno. Junto a Maderno se encontraba un joven Borromini que desde hacía ya algunos años, gracias a su talento creativo, se había convertido en su principal colaborador, sustituyendo en este papel a Filippo Breccioli.

¹⁸ La anexión del ducado, para un estado militarmente débil y, por ende, poco influyente en la política de tratados europea como el eclesiástico, es muy importante debido a su posición estratégica, su alta densidad de población, la fertilidad de sus tierras, y los numerosos centros urbanos activos que tiene. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 51.

¹⁹ Literato, médico, diplomático y anticuario, Cassiano dal Pozzo (1588-1657) reunía en torno a sí a los estudiosos, políticos, artistas y científicos europeos de la primera mitad del *Seicento*. Sabemos que Borromini le conoció en el entorno de la familia Barberini. Además, copió algunos diseños del Códice Corner, que por entonces poseía Cassiano (actualmente está en el John Soane Museum de Londres). Cassiano además introdujo a Borromini en el estudio de la arqueología y las curiosidades naturales a través del Museo Cartaceo o de los dibujos de G. M. Montano. Véase CONNORS, J.: "Francesco Borromini: la vita 1599-1667," en BÖSEL, R. y FROMMEL, C. (eds.): *Borromini e l'universo barocco*, catálogo de la exposición realizada en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, Milán, Electa, 1999, págs. 7-21; CONNORS, J.: "Virtuoso Architecture in Cassiano's Rome," *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum, London, 1992*, vol. II, págs. 23-40. Además, sobre relación entre Cassiano dal Pozzo y Ambrosio Carpegna véanse las dos cartas que le escribe Ambrosio a Cassiano, que estaban en el archivo Carpegna y actualmente en el Archivio Segreto Vaticano (ASV, *Fondo Carpegna*, Mss. 160) citado por SALVAGNI *op. cit.*, pág. 101, nota al pie 13, que a su vez lo toma de CARPEGNA FALCONEIRI, *op. cit.*, nota 4. Sobre el viaje a España de Cassiano con el cardenal Francesco Barberini véase ANSELMINI, A.: *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano dal Pozzo*, Madrid, ediciones Doce Calles, 2004.

²⁰ TAFURI, M.: "Borromini en palacio Carpegna. Documenti inediti e hipótesis critiche", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, nº 79-84, 1967, pág. 86.

²¹ Sobre la relación entre Borromini y la familia Barberini véase WOLFE, K.: "Francesco Borromini e le committenze barberiniane", en FROMMEL, C.L. y SLADEK, E. (a cargo de): *Francesco Borromini*. Actas del Congreso Internacional. Roma, 13-15 enero 2000, Milán, Electa, 2000, págs. 77-85.

²² En 1634 Borromini recibió el encargo de construir el convento e iglesia de San Carlino, su primer proyecto independiente. En febrero de 1635 se iniciaron los trabajos del claustro. En 1638 se empezó la iglesia, terminándose la estructura al año siguiente, y el resto de trabajos de decoración y finalización de obras en 1641. El proyecto de las fachadas es posterior: 1664-67.

ideas. A partir de 1637 ya estaba trabajando en el Oratorio, obra que se prolongó hasta 1649. Además, había terminado el altar Filomarino en la iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles (1640-42), y había ideado el organismo de Santa Maria dei Sette Dolori (1642). Su intervención en el palacio Falconieri, sin embargo, será posterior (1646).

De esta forma podemos afirmar que Ambrosio Carpegna asiste desde primera fila al nacimiento y consolidación de Borromini como arquitecto: desde su colaboración con Maderno en el palacio Barberini hasta la conclusión de su primera obra independiente, y una de sus obras maestras: San Carlino. Además, había recibido el prestigioso encargo de arquitecto de la Sapienza. De esta forma, entendemos que los Carpegna tenían razones de sobra para elegir a Borromini como el arquitecto encargado de las obras de su palacio. Además, el ejemplo de San Carlino, en el que Borromini demostró su capacidad para construir en una pequeña parcela la iglesia, el claustro y el convento, pudo ser decisivo en la elección ya que, en principio, el espacio del que disponían los Carpegna también era pequeño -hasta que compraron otras propiedades.

Por su parte, **Ulderico**, mayor que Ambrosio, y que, como hemos dicho, siguió la carrera eclesiástica, estudió en Roma, bajo la protección del duque de Urbino, y entró en la corte de Antonio Barberini. Tras la anexión del ducado de Urbino a la Santa Sede, es elegido cardenal por el Papa en 1633. A pesar de que en 1638 es trasladado al obispado de Todi, los múltiples empeños romanos requieren su continua presencia en la ciudad.

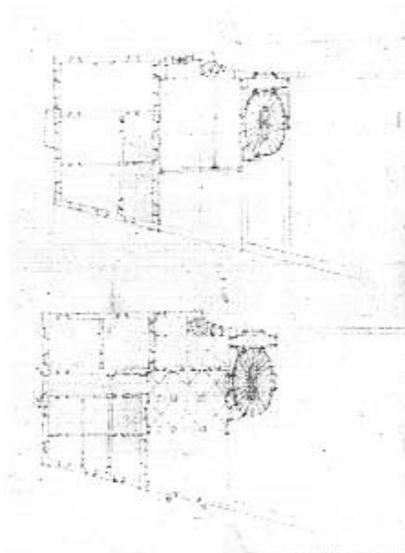
Es, por lo tanto, entre 1636-38 cuando se le plantea a la familia Carpegna tener una sede permanente y representativa en Roma.

LA INTERVENCIÓN DE BORROMINI.

En 1636 encontramos a Ambrosio Carpegna viviendo con su hermano pequeño Guido en el barrio de Trevi, probablemente buscando un lugar apropiado para construir el palacio familiar. De esta forma, los problemas económicos de Eschinardi fueron la ocasión propicia para disponer de un palacio en una zona privilegiada, junto al nuevo palacio pontificio del Quirinal (prácticamente concluido) y el palacio Barberini, residencia de la familia del papa Urbano VIII.

Como ya hemos comentado antes en enero de 1638 Ambrosio Carpegna le compra el palacio a Eschinardi. Los primeros pasos consisten en sistematizar el nuevo palacio que, recordemos, estaba inconcluso, y comenzar las gestiones para conseguir los permisos necesarios para ampliarlo. Esa ampliación pasaba por la concesión de espacio público y la compra de distintas casas que llevarían en 1640 a Ambrosio Carpegna a poseer toda la manzana que ocuparía el palacio²⁴. Los trabajos de sistematización del palacio existente permitieron que a partir de 1640 Ambrosio, su herma-

²³ BLUNT, A.: *Borromini*, Madrid, Alianza, 2005, pág. 117



3. FRANCESCO BORROMINI. Diseño del Palacio Carpegna, 1639-40. Viena, Albertina, Az. Rom, 1022.

no Guido, y un gran número de personas estuvieran viviendo en el palacio.

De esta forma la intención del conde es doble, por un lado completar los trabajos del viejo palacio y por otro construir una parte nueva²⁵. Es en este momento cuando aparece por primera vez Borromini en la fábrica del palacio, presenciando el acto notarial de los trabajos realizados y firmando a partir del 14 de mayo de 1640 hasta 1649 todas las “misure” sucesivas²⁶.

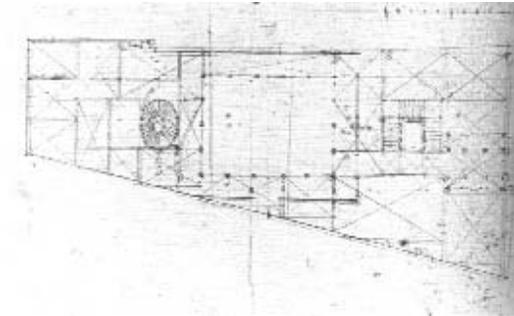
3.1. PROYECTOS ANTERIORES A LA MUERTE DE AMBROSIO CARPEGNA (1643).

Los proyectos de Borromini para el palacio Carpegna son numerosos y las interpretaciones que de estos se pueden hacer también. No nos vamos a detener en cada uno de los proyectos, sino que vamos a analizarlos por grupos, intentando

²⁴ Para conocer la situación de la propiedad de Ambrosio Carpegna antes de las transformaciones que se realizarán a partir de 1640 debemos remitirnos al proyecto de la Albertina Az. Rom 1009a y a la carta enviada por Ambrosio Carpegna con la petición de suelo público para ampliar el palacio en el que incorpora un diseño –Archivo Falconieri Carpegna), tomado de Salvagni, *op. cit.*, págs. 59 y 57 respectivamente.

²⁵ Borromini se encontrará en esta misma situación años después cuando sea elegido arquitecto del Colegio de Propaganda Fide: un solar irregular y un palacio ya existente en un extremo del terreno que había que incorporar al nuevo proyecto.

²⁶ Salvagni aclara la cuestión cronológica de la intervención de Borromini en el palacio Carpegna. Antes que ella Hempel, al confundir los diseños de Borromini, dató su intervención después de 1645. Giovannoni, entre 1640-43. Argan entre 1640-50 y Portoghesi a partir de 1635. Véase HEMPEL, E.: *Francesco Borromini*, Roma-Milán, 1926, pág. 82; GIOVANNONI, *op. cit.*, pág. 43 y ss.; ARGAN, G.C.: *Borromini*, Milán,



4. FRANCESCO BORROMINI.
*Diseño del Palacio Carpegna,
1640 ca. Viena, Albertina, Az.*

aclarar los pasos que va dando Borromini en sus ideas.

Los primeros proyectos de Borromini (Az. Rom 1023, 1022)²⁷ sólo tienen en cuenta la propiedad comprada a Pietro Eschinardi, abordando únicamente el problema de completar un palacio construido en gran parte. Los proyectos se centran en la escalera y la relación con el patio interior. Vemos cómo Borromini ya empieza a tener en cuenta la posibilidad de construir una escalera helicoidal [3]. Además, establece una relación visual entre dicha escalera y el acceso al palacio desde la plaza Cornaro (más adelante veremos cómo esa relación se mantendrá en la ejecución del proyecto definitivo).

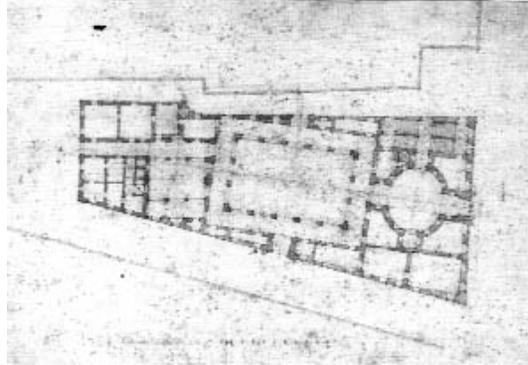
Un segundo grupo de diseños (Az. Rom 1031, 1031k, 1009f, 1009g) incorpora el resto de la manzana, con lo cual suponemos que se corresponden con la compra por parte de Ambrosio Carpegna del resto de edificios de la manzana o que, por lo menos, Borromini sabía las intenciones del conde de comprarlos. En estos proyectos Borromini estudia la forma de relacionar la parte antigua del palacio con las nuevas adquisiciones de terrenos, y lo hace a través de un gran patio central [4]. Además, persiste la idea de una escalera helicoidal. Debemos tener en cuenta para comprender la evolución del palacio Carpegna, sobre todo en su fase proyectual, no sólo la ampliación de terreno o la aparición de Borromini, sino el proyecto de sistematización de la plaza de Trevi en el que el palacio Carpegna tendría un especial protagonismo.

Joseph Connors ha explicado que, en el proceso para darle una nueva imagen a la plaza de Trevi, se desarrolló una estrategia urbana para expresar la alianza política entre los Carpegna y la familia papal²⁸. El proyecto, auspiciado por Urbano

Mondadori, 1952; PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura europea*, Roma, Laterza, 1982, pág. 45.

²⁷ Los proyectos con la referencia "Az. Rom" están en la Albertina de Viena.

5. FRANCESCO BORROMINI.
*Diseño del Palacio Carpegna,
1640 ca. Viena, Albertina, Az.
Rom 1017a.*



VIII a partir de 1640 e interrumpido a los dos años por la desastrosa guerra de Castro²⁹, cierra cronológicamente los distintos intentos de hacer de la plaza y el renovado Acqua Vergine el núcleo de unión entre la ciudad y el Quirinal³⁰. Los trabajos de renovación de la plaza de Trevi provocaron que la mitad de la manzana propiedad de Ambrosio Carpegna se asomara a la plaza y, por lo tanto, se estableciera un juego visual con ésta.

En casi todos los proyectos en los que Borromini tiene en cuenta el espacio de la plaza el tema principal es el gran patio central. En el primer grupo de estos diseños (Az. Rom 1017a, 1017, 1017b, 1013), Borromini desarrolla el tema del patio rectangular, un espacio porticado con grandes pilares cruciformes. De nuevo vemos como este patio central es el elemento mediador entre la parte vieja y la nueva del palacio. Uno de los esfuerzos de Borromini es trazar los ejes que recorren el edificio en un espacio trapezoidal con una parte ya construida. En la parte nueva, el cambio del eje permite introducir los accesos laterales al palacio. El acceso monumental sobre vía del Lavatore permite el acceso a un atrio de planta elíptica dispuesto sobre el eje principal, que da acceso a una gran escalera lateral [5].

En el segundo grupo de diseños (Az. Rom 1014a, 1014, 1016, 1014b, 1010, 1011, 1009) la voluntad de Borromini de establecer dos únicos ejes que recorran todo el palacio (en la parte vieja y nueva) hace que tenga que intervenir sobre la parte vieja del palacio. Al inclinar el pasillo central para poder situar el eje mayor, Borromini elimina la antigua escalera y sustituye el espacio del antiguo patio interior

²⁸ CONNORS, *op. cit.*

²⁹ La Guerra de Castro se enmarca dentro de la política expansionista de la familia Barberini. Dicha guerra afectó al proyecto de la plaza de Trevi porque los 30.000 escudos que se habían reunido a través de numerosos impuestos (los *taxae viarum* o los impuestos sobre el vino) para el proyecto, fueron empleados por Francesco Barberini en las operaciones militares relativas a dicha guerra. Véase CAPPONI, N.: "I bulli del quartiere: i Barberini e la guerra di Castro", en MOCHI ONORI, L. (a cargo de): *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007, págs. 339-344.

por una escalera de planta octogonal³¹. Además, al modificar el eje principal, un mayor número de habitaciones quedan en relación simétrica con el patio central. En este caso, el patio ya no se organiza con pilares cruciformes sino con columnas pareadas y ángulos cortados. Esta solución, que ya la había empleado Borromini en el claustro de San Carlino, tiene un origen diverso. Por un lado, procede de la cultura milanesa en la que Borromini se formó, con ejemplos como el patio del Colegio Borromeo de Pavía diseñado en 1564 por Pellegrino Tibaldi (aunque en este caso los ángulos del patio no están cortados)³², o el patio del palacio Marino de Milán de Alessi. Por otro lado, la influencia, quizá más decisiva aún, de la cultura romana, desde los ejemplos de un primer Cinquecento como el patio de la Farnesina *dei Baullari*, la casa de Antonio da Sangallo y el patio del conjunto *dei Cenci*, a los ejemplos de finales del Cinquecento y principios del Seicento como el patio del palacio Borghese de Flaminio Ponzio³³.

En un tercer grupo de diseños (Az. Rom 1019, 1019b, 1019a), Borromini vuelve a plantear el tema del patio central, esta vez en forma ovalada³⁴. El espacio interior, organizado de nuevo con columnas pareadas, se distribuye a través de dos ejes³⁵: el pequeño, en el que se sitúan las entradas laterales al palacio, y el grande,

³⁰ Sobre la renovación de la plaza de Trevi y los proyectos de Bernini véase nota 11.

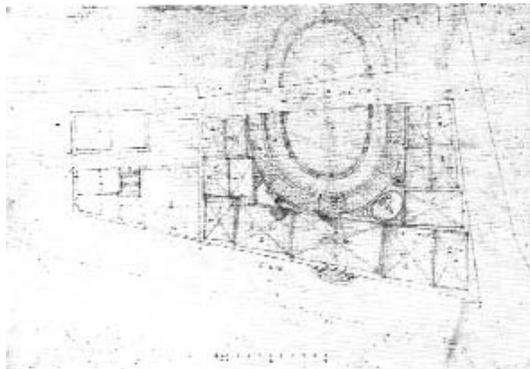
³¹ Tafuri relaciona esta escalera de planta octogonal con nichos en las esquinas con el proyecto de Pietro da Cortona para el palacio Barberini que Borromini conoció de primera mano. TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 95. Además, Borromini usa la forma octogonal en otras obras como el vestíbulo de la iglesia y convento de Santa Maria dei Sette Dolori, fundado en 1642, quedándose incompleto en 1655. Son de Borromini la planta, la fachada, la iglesia, y el vestíbulo citado. Véase PERUGINI, G.: *Architettura di Borromini nella Chiesa di S. Maria dei Sette Dolori: esame critico del monumento attraverso il rilievo*, Roma, Università di Roma, Istituto di Disegno e Rilievo dei Monumenti, 1959. Actualmente, este convento está en peligro por los trabajos de "mantenimiento extraordinario" que se están llevando a cabo para convertirlo en un Hotel de lujo. Una de las fuentes de las que Borromini pudo estudiar la forma octogonal es la Piazza d'Oro de la Villa Adriana. Además, esta forma la aplica, si consideramos que un rectángulo con los ángulos cortados es un octógono, en el Oratorio de San Felipe Neri, y en la capilla de los Reyes Magos del Colegio de Propaganda Fide.

³² BLUNT, *op. cit.*, pág. 16.

³³ ALONSO, E.: *San Carlino. La máquina geométrica de Borromini*, Valladolid, Universidad, 2003, págs. 96-97. Alonso aclara que, a pesar de las referencias culturales, Borromini va más allá en el empleo del motivo de la serliana en el claustro de San Carlino en relación con el uso de este motivo en la tradición renacentista italiana. Además, es interesante el hecho de que Borromini retome en el claustro de San Carlino un tema que ya había sido aplicado en la arquitectura española del siglo XVI: el uso del capitel corrido en las columnas pareadas de la serliana. Este uso se produjo en la Galería de los Convalecientes de El Escorial realizada en la segunda mitad del siglo XVI por Juan Bautista de Toledo, aunque modificada posteriormente. Véase SAMBRICIO, C.: "Los corredores del sol en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en AA.VV.: *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las Casas Reales. El Palacio*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, págs. 40.

³⁴ Esta solución habría sido muy novedosa ya que los palacios romanos se organizaban en torno a patios cuadrados o rectangulares. Los patios circulares en los palacios eran una excepción. Rafael había utilizado uno en Villa Madama que sirvió de modelo para el que Antonio da Sangallo el Joven realizó en el Palacio Farnese de Caprarola. Esta solución también se usó en proyectos para grandes palacios que nunca se llegaron a realizar como el de Serlio para completar el Louvre y unas trazas de Iñigo Jones para Whitehall. En cuanto a los patios ovalados, parece que no llegó a construirse ninguno, aunque Serlio recoge uno muy sencillo, sin arcada ni columnata, en el Libro VII de su tratado. Una vez más, lo más probable es que Borromini se inspirase en la Antigüedad, en concreto en uno de los patios de Villa Adriana que, aunque las excavaciones han demostrado que se trataba en realidad de una cruz griega con los brazos parcialmente curvos, aparece en la reconstrucción de Pirro Ligorio como un óvalo rodeado por un peristilo de columnas pareadas. BLUNT, *op. cit.*, pág. 178. Elisabeth Sladek incluye más referentes: desde Francesco di Giorgio y Peruzzi, hasta el pala-

6. FRANCESCO BORROMINI.
Diseño del Palacio Carpegna,
 1640 ca. Viena, Albertina, Az.
 Rom 1018.



a través del cual se organiza el palacio, y que, a su vez, lo relaciona con la ciudad: la plaza Cornaro por un lado, y la via del Lavatore por otro. Borromini juega con las formas. El atrio que antes era elíptico ahora pasa a ser octogonal³⁶, e introduce una escalera semicircular, que remite a la escalera del palacio Barberini que está situada justo debajo de la sala oval. Portoghesi relaciona esta escalera semicircular con la que realizará, casi idéntica, Giovanni Antonio de Rossi en el palazzo Altieri³⁷.

A través de estos proyectos podemos comprobar la voluntad de Borromini de integrar la parte antigua del palacio en el nuevo y a la vez, a través de los dos ejes que recorren el palacio, relacionarlo con la ciudad y en concreto con el proyecto monumental de la plaza de Trevi. Para ello también dispone los espacios represen-

cio de Carlos V de Granada y la terraza oval proyectada por Pirro Ligorio para la palazzina de Pio IV en el Vaticano. Véase SLADEK, E.: "L'architettura dei palazzi di Borromini", en FROMMEL y SLADEK, *op. cit.*, pág. 92. Portoghesi relaciona este proyecto de patio elíptico con las propuestas de Serlio, en lo que sería un intento por parte de Borromini de renovar el modelo de palacio romano. PORTOGHESI, *op. cit.*, pág. 45. Además, debemos recordar que el empleo del óvalo está presente en la arquitectura religiosa romana del siglo XVI. Desde los presupuestos teóricos de Peruzzi y Serlio, hasta las obras de Vignola (Sant'Andrea in via Flaminia y Sant'Anna dei Palafrenieri), y Francesco da Volterra (Iglesia de San Giacomo degli Incurabili), o ya en el siglo XVII las de Bernini (Sant'Andrea del Quirinale) o el propio Borromini (San Carlino). Véase CUEVAS DEL BARRIO, J.: "La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de arte*, nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 105-126.

A pesar de todo lo dicho, debemos aclarar, en palabras de Eusebio Alonso que "considerar como sinónimos los término óvalo y elipse, aunque resulte erróneo en razón de su diferente condición geométrica, sigue siendo frecuente y es una incorrección en la que incurrieron entre otros Descartes, Dürero y, más recientemente, Panofsky". ALONSO, *op. cit.*, pág. 235. El propio Alonso afirma no sólo que Borromini prefiere los trazados ovales frente a los elípticos sino incluso que Borromini no dibuja elipses. ALONSO, *op. cit.*, pág. 236. Véase GENTIL BALDRICH, J. M^a: "Planta oval y traza elíptica en Arquitectura", en CARAZO, E. y OTXOTORENA, J. M.: *Arquitecturas centralizadas: el espacio sacro de planta central: 10 ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, Universidad, 1994, págs. 13-35; SIMONA, M.: "Oval's in Borromini's geometry", en EMMER, M. (ed.): *Mathematics and Culture II: Visual Perfection*, Berlín, Springer, 2005, págs. 45-52.

³⁵ El propio Borromini hizo un proyecto para el palacio Pamphili en plaza Navona en el que los dos ejes principales del palacio se encontraban en un patio casi ovalado (es más bien un rectángulo con dos semicírculos en los lados menores). En SLADEK, "L'architettura dei palazzi di Borromini..." *op. cit.*, pág. 92.

tativos del palacio en la zona de nueva construcción. Además, según Tafuri, la discontinuidad espacial (pasillo estrecho y rectangular, escalera semicircular, la gran elipse del patio, y la sala octogonal) es el resultado de las reflexiones borrominianas sobre el Manierismo. Se trata de un proceso perceptivo que pone en evidencia la infinita variabilidad y policentrismo del espacio³⁸.

De estos proyectos hay uno (Az. Rom 1018) que se separa un poco de los analizados hasta el momento. En este proyecto, la diferencia entre el antiguo palacio de Eschinardi y la parte nueva es evidente. La zona antigua no se ha modificado: disposición simple de los ambientes en paralelo y perpendicular en relación con la fachada de la plaza Cornaro, la escalera de doble rampa, y el pórtico abierto sobre el patio interior de corte trapezoidal. En la parte nueva los espacios se organizan alrededor de un patio semielíptico, con columnas pareadas, que se duplica hacia el vico Scavolino invadiendo el espacio exterior³⁹ [6]. En el eje de dicho patio se sitúa el ingreso desde via della Stamperia más cercano a la plaza de Trevi que en los proyectos anteriores. De esta forma, la portada, hasta el momento parcialmente escondida por los edificios que componían la manzana de la fuente, se abre directamente a la nueva plaza de Trevi. Además, la solución propuesta por Borromini en la que la escalera se adhiere al óvalo del patio formando un organismo único, sería una prefiguración del palazzo Carignano de Guarino Guarini en Turín⁴⁰.

De la fachada de via della Stamperia se conserva un proyecto (Az. Rom 1041) en el que la fachada está organizada en tres ejes, el central más destacado a través de la portada de acceso y el balcón de la ventana superior. Este proyecto no se distancia mucho del concepto de fachada de los palacios romanos del Cinquecento⁴¹. Giovannoni lo relaciona con las fachadas secundarias del Collegio di Propaganda Fide realizadas algunos años después por el propio Borromini⁴². Por su parte,

³⁶ Sobre el uso de la forma octogonal en la arquitectura de Borromini véase la nota 31.

³⁷ PORTOGHESI, *op. cit.*, pág. 45.

³⁸ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 96. Además de Tafuri, para comprender las relaciones entre el espacio manierista y el que crea Borromini véase BRUSCHI, A.: *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il barocco*, Turín, Testo&immagine, 1999.

³⁹ Este proyecto se debe a que en noviembre de 1641 Ambrosio Carpegna obtuvo permiso para añadir a su solar parte de otro vacío y de propiedad pública que estaba al otro lado del vico Scavolino, si bien se le impuso la condición de que el vico debía estar continuamente abierto al paso de carruajes y peatones. BLUNT, *op. cit.*, pág. 175. Más adelante, Blunt dice que esta disposición, que no tiene paralelo con la arquitectura anterior, sí se puede relacionar con la forma en la que Pietro da Cortona trataría en 1656 la fachada de Santa Maria della Pace, llevándola por encima de las calles que iban a ambos lados. BLUNT, *op. cit.*, pág. 178. De esta forma Borromini interviene el espacio urbano, a través de la extensión de una forma arquitectónica, la elíptica, que nace en el palacio y se introduce en la trama urbana.

⁴⁰ PORTOGHESI, P.: *Francesco Borromini*, Milán, Electa, 1990, pág. 180. Sobre Guarino Gurini véase DARDANELLO, G.; KLAIBER, S.; MILLON, H.A. (a cargo de): *Guarino Guarini*, Turín, Umberto Allemandi & Co., 2006.

⁴¹ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 98. Tafuri además relaciona este proyecto con la fachada del palacio Falconieri y con los proyectos borrominianos del Cod. Vat. Lat. para la fachada del palacio Pamphilij en plaza Navona, en los que, como en el palacio Carpegna, a pesar de las innovaciones espaciales del interior del edificio, las fachadas siguen el esquema tradicional del palacio romano del siglo

Portoghesi considera que el aumento de la distancia entre las calles del exterior al centro, a partir de la sexta calle, podría sugerir la posibilidad de una curvatura del plano de la fachada⁴³.

Todos los diseños relativos a la ampliación del palacio deben ser dados, según Isabella Salvagni, antes del verano de 1641, ya que en todos aparecen las casas adosadas a la Fontana di Trevi en via dell Stamperia que son demolidas en agosto de 1641. Aunque es difícil establecer el orden cronológico exacto de los proyectos, parece que éstos siguen el camino que hemos descrito: desde una pequeña intervención sobre el palacio antiguo, hasta los grandes proyectos de ampliación hacia la plaza de Trevi⁴⁴. Ninguno de estos proyectos se llevará a cabo. Como ya hemos dicho, los trabajos realizados entre 1638 y 1640 se limitaron a la sistematización del palacio existente y la construcción de las nuevas tiendas alrededor del perímetro del palacio. Durante los dos siguientes años, el conde Ambrosio Carpegna, ocupado en la guerra de Castro, abandona la construcción del palacio, y se centra en resolver cuestiones burocráticas referentes a la adquisición de terrenos privados y públicos para la ampliación del palacio, y a conseguir los fondos necesarios para poder llevar a cabo sus proyectos. El 7 de marzo de 1643 Ambrosio Carpegna muere de forma imprevista por una “fiebre maligna” en su palacio. Fue enterrado junto a su hermano Ugo delante de la capilla Barberini en Sant’Andrea della Valle⁴⁵. En su testamento Ambrosio le cede el palacio de Trevi al cardenal Ulderico.

3.2. CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO (1643-49).

A los seis meses de la muerte de Ambrosio, el cardenal Ulderico se instaló definitivamente en Roma, ocupando el palacio de Trevi hasta su muerte en 1679. Será Ulderico el que lleve a cabo los trabajos de construcción del palacio familiar, que le encargó a Francesco Borromini. En la nueva firma, junto a Borromini aparece un nuevo maestro de obras, Domenico Bianchi, en sustitución de Bonifacio Perti⁴⁶.

XVI.

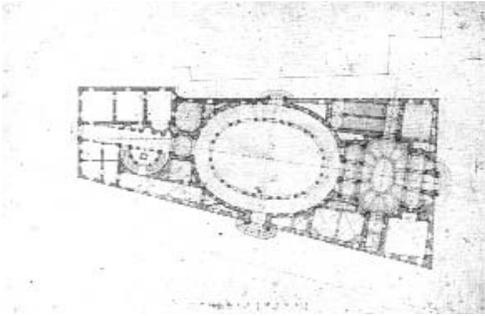
⁴² GIOVANNONI, *op. cit.*, pág. 52. En 1646 se nombra a Borromini arquitecto del Colegio. El proyecto se aceptó en 1647, pero la falta de fondos económicos para realizar las obras lo prolongó hasta 1664.

⁴³ PORTOGHESI, *Francesco Borromini... op. cit.*, pág. 181.

⁴⁴ El hecho de que en todos los proyectos que hemos analizado el palacio esté dividido en dos partes diferenciadas claramente, pero relacionadas entre sí por las escaleras, con dos capillas por piso, y la propia división en dos ramas de la familia Carpegna ha hecho plantear a Giovannoni una hipótesis interesante. Según esta hipótesis el palacio Carpegna fue sede de la familia Capergna di Scavolino (Ambrosio y Ulderico) pero también de un miembro de la otra rama, Gaspare di Carpegna. Entre 1655-56, mientras junto a la iglesia de San Lucas se construía la nueva sede de la Academia, a falta de un lugar adecuado para las reuniones, Gaspare Carpegna, como demuestra la documentación, ofreció su propia casa como lugar de reunión para los académicos. La construcción de cuatro pisos hace pensar en dos palacios dentro de uno. GIOVANNONI, *op. cit.*, págs. 57-59.

⁴⁵ Para un acercamiento a la capilla Barberini de Sant’Andrea della Valle, y a la construcción de esta iglesia véase AA.VV.: *Sant’Andrea della Valle*, Milán, Skira, 2003.

⁴⁶ Como apunta Salvagni, Bianchi trabajó en otras obras borrominianas: en 1638 en el Oratorio de Santa



7. FRANCESCO BORROMINI. *Diseño del Palacio Carpegna, 1640 ca. Viena, Albertina, Az. Rom 1019b.*

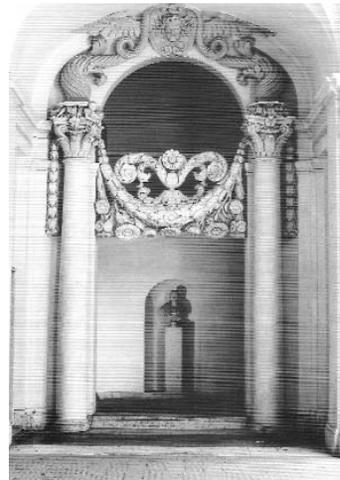
En este nuevo acuerdo, el proyecto delineado se superpone al ambicioso plan de Ambrosio que parece haber sido definitivamente abandonado. El diseño Az. Rom 1009b de la Albertina muestra claramente como se superponen ambos proyectos [7]. El nuevo proyecto comprendía simplemente la realización de un ala situada entre el vicolo Scavolino y el patio interior. Los dos elementos más importantes de este proyecto son el pórtico, que da al patio mencionado, y la rampa helicoidal que se sitúa al final del pórtico, como último elemento de un largo eje que recorre el pasillo de entrada, el pórtico y, como decíamos desemboca en la rampa⁴⁷.

Hasta el momento la crítica ha considerado que la elección de un proyecto

Maria in Vallicella y entre 1644 y 1647 en Santa Maria dei Sette Dolori. Este artista era de Como. Para un mayor conocimiento del flujo de artistas que desde Lombardia, en concreto el cantón Ticino, llegaron a Roma durante los siglos XVI y XVII véase MANFREDI, T.: "La presenza di architetti e maestranze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII", en KAHN-ROSSI, M. y FRANCIOLLI, M. (a cargo de): *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Milán, Skira, 1999, págs. 209-222; CURCIO, G. y SPEZZAFERRO, L.: *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca con una scelta di antiche stampe*, Milán, Il Polifilo, 1999.

⁴⁷ Giovannoni comenta, como probable fuente para la rampa helicoidal, el pasillo helicoidal de Castel Sant'Angelo. Citado por TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 104. Sin embargo, Tafuri considera que es más apropiado relacionarlo con el ejemplo de Miguel Ángel en los pilares de San Pedro. No debemos olvidar que Borromini ya usó esta forma en la escalera derecha del palacio Barberini, y que lo hizo siguiendo una tradición típica del siglo XVI, cuyos máximos ejemplos son la escalera de Ottaviano Mascarino en el palacio del Quirinal, la de Vignola en el palacio Caprarola, y la de Palladio en el convento della Carità de Venecia, actual sede de la Galería de la Academia. Sabemos que Borromini manejó *I Quattro libri* de Palladio en los que Palladio habla del empleo de la escalera elíptica, poniendo como ejemplo la citada para el convento de la Caridad de Venecia. Además, como dice Blunt, la utilización de rampas en lugar de escaleras es ya poco frecuente en el siglo XVII, quedando como resto de épocas anteriores, en las que a los dueños de las casas y castillos les gustaba poder llegar hasta el *piano nobile* montados a caballo. El proyecto de Borromini, por el contrario, habría resuelto de modo admirable el problema de acceso que planteaba el uso de carruajes, cada vez más frecuente a mediados del siglo XVII, que implicaba la necesidad de dar a los palacios entradas amplias y espacio para que los voluminosos coches pudieran dar la vuelta. Esta idea de Borromini no se llevó tampoco a la realidad, y la primera entrada de este tipo que se construyó efectivamente la tenemos en el ala que Antonio del Grande añadió al Palacio Doria-Pamphili como acceso monumental a las estancias principales desde la Piazza del Colegio Romano. BLUNT, *op. cit.*, págs. 177-178. Curiosamente, Antonio del Grande realizó trabajos de medición para Borromini en Santa Maria dei Sette Dolori. También construyó la galería del palacio Colonna. BLUNT, *op. cit.*, pág. 136. Véase MAGGI, L.: *Antonio del Grande: per un "altro" Seicento romano*, Florencia, Alinea Editrice, 2006. Sladek opina que, aun-

menos ambicioso es una decisión que tomó el cardenal Ulderico tras la muerte de su hermano Ambrosio. Sin embargo, Salvagni considera que hay que tener en cuenta que el proyecto Carpegna-Barberini para la plaza de Trevi había fracasado antes de la muerte de Ambrosio por el desastre de la guerra de Castro, con lo cual es posible que a partir de ese momento se decida cambiar el proyecto y que, por lo tanto, fuese el propio Ambrosio el encargado de dicho cambio. Además, no es lógico que el cardenal Ulderico, en el momento más importante de su carrera eclesiástica ya que estará entre los candidatos a suceder en 1644 a Urbano VIII como pontífice, abandone por voluntad propia ese gran proyecto. Los trabajos se iniciaron el 29 de octubre de 1643. Entre esa fecha y enero de 1644 se levantan los cimientos de la nueva ala. Ésta se unirá al palacio ya construido, situándose entre el vicolo Scavolino y el patio interior, al que se asoma a través del pórtico. En planta es un edificio en forma de "L", de tres pisos (con entresuelos intermedios), que da a plaza Cornaro (actual plaza de la Stamperia), via della Stamperia y vicolo Scavolino, encerrando un pequeño patio interior.



8. *Pórtico borrominiano en el Palacio Carpegna.*

El pórtico se dispone en posición axial respecto al pasillo de entrada, mientras que la rampa será el elemento de unión entre los tres pisos. El acceso a esta rampa se realiza a través de un arco flanqueado por dos columnas y decorado con guirnaldas de gran tamaño [8]. La rampa se cubre con una bóveda de cañón de planta elíptica apoyada sobre los muros laterales y un gran pilar central hueco sobre cuyas superficies se abren unos nichos [9]. Hay dos proyectos relativos a la construcción de la rampa: Az. Rom 1038 y 1039. En el primero de ellos, se aprecia cómo Borromini abre la rampa a la luz exterior al igual que juega con el espacio interior de la rampa como ya hiciera, siguiendo criterios distintos, en la escalera oval del palacio Barberini⁴⁸. En el segundo de ellos se aprecia como, una de las posibilidades que no se realizó, fue construir una fuente en el punto final de la perspectiva del pórtico y desplazar el ingreso a la rampa a una habitación contigua. Las habitaciones existentes en la parte vieja del palacio están unidas a través de la escalera que ya existía que, a partir del piso principal se sustituye por otra en forma de caracol, dispues-

que la solución de la rampa helicoidal no era rara, no se utilizaba en un palacio en ciudad desde Bramante, en el Vaticano, y Francesco di Giorgio, Mercatale de Urbino. SLADEK, "L'architettura dei palazzi di Borromini..." *op. cit.*, pág. 92.



9. *Rampa de acceso a los pisos superiores.*

ta en un ángulo para el servicio interno. En la unión entre el pórtico y el pasillo del palacio antiguo aparece el motivo de la cornisa doble, una solución que recuerda a los portales de acceso al jardín del palacio Spada⁴⁹.

El pórtico se estructura a través de arcos y pilares con semicolumnas adosadas. Bajo cada arco hay guirnalda de hojas de laurel. Borromini ya usó esta solución en uno de los proyectos para la nave mayor de San Giovanni in Laterano y en el proyecto para la villa Pamphili⁵⁰. En el interior del pórtico, a los arcos le corresponden bóvedas de crucería y a los pilares bóvedas de cañón. Como nos recuerda Giovannoni, Hempel relaciona este motivo con el de las grandes pilastras utilizadas por Borromini en el interior de San Giovanni in Laterano (entre 1647-1650). Los errores de Hempel con la cronología del palacio Carpegna le hacen concluir que Borromini realiza en el palacio un prototipo que había experimentado antes en la Basílica de San Giovanni⁵¹. Sin embargo, podemos decir que fue al revés: Borromini ensayó en el palacio una fórmula que aplicaría posteriormente a gran escala en la Basílica de San Giovanni. Giovannoni también relaciona el pórtico del palacio Carpegna con el piso inferior del frente del convento de San Carlino que da al patio interior⁵². Además, el uso de arcos rebajados es similar a los usados en la galería hacia el patio del palacio Farnese⁵³.

Entre 1645 y 1650 se contrata al maestro de obras Giuseppe Bernascone, procedente también de la zona de Lombardia y que había trabajado con Borromini en San Carlino, para concluir los trabajos referentes a la decoración interna de las estancias, y completar la rampa helicoidal y los pisos superiores.

La decoración presente en el pórtico y en la puerta de acceso a la rampa consiste en distintos elementos como la rosa, la encina y el laurel. Se trata de una serie de motivos simbólicos y alegóricos que se refieren, según las distintas interpretacio-

⁴⁸ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, págs. 91-92.

⁴⁹ *Ibid*, pág. 102. Portoghesi también relaciona el pórtico con la intervención borrominiana en la nave mayor de San Giovanni in Laterano. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea...* *op. cit.*, pág. 45.

⁵⁰ PORTOGHESI, *Francesco Borromini...* *op. cit.*, pág. 181.

nes, a la fecundidad, la sabiduría, la abundancia, los bienes de la tierra y la unión de las dos ramas de la familia Carpegna. Además, la función de la decoración presente entre las dos columnas que flanquean el arco es la de tapar la sección de la rampa que lo atraviesa por ese punto.

La decoración del palacio Carpegna, en concreto las del portal de acceso a la rampa, ha sido interpretado de diversas formas por los críticos. Tafuri destaca no sólo el carácter funcional, enmascarando ingeniosamente la subida de la rampa helicoidal, sino el hecho de ser un claro ejemplo de la posición de Borromini frente a la naturaleza y a los valores que ésta adquiere en la cultura barroca. Según Tafuri, en los estucos del portal se contraponen al dominante carácter abstracto de algunas figuras como la espiral de humo que se retuerce fingiendo una cornucopia o el festón, el fantasioso y naturalístico tratamiento de los particulares. De esta forma, Borromini expresa una de las tensiones típicas del Barroco: reniega de la poética de lo verosímil y demuestra la capacidad de experimentar libremente con una naturaleza fuente de continuas confrontaciones y que ya no es el modelo mítico universal. Por último, Tafuri relaciona estos motivos con los que usará Borromini para la decoración simbólica del palacio Falconieri⁵⁴.

Para Blunt, los elementos decorativos son probablemente símbolos de la hospitalidad que al dueño de la casa correspondía ofrecer a sus invitados⁵⁵. Según Connors, el palacio habría sido concebido por Borromini como una *Domus Sapientiae*. Testimonio de ello sería el rico festón de flores, símbolo de la fecundidad, la máscara de medusa que significa la pertenencia del palacio a Palas, diosa de la Sabiduría, y finalmente las dos cornucopias, que representan la abundancia: de una salen frutas y flores, los bienes de la tierra, y de la otra condecoraciones, mitras episcopales y coronas, símbolos de las aspiraciones de una familia de la época barroca a las que Borromini, con gran fantasía, pero sobre todo con una profunda cultura, supo dar expresión⁵⁶. Por su parte, Portoghesi considera que la decoración tiene un carácter alegórico que, siguiendo a Cesare Ripa, podría referirse al intento de señalar al príncipe una regla de vida basada en la prudencia -escudo con la hidra- premisa segura de satisfacción y riqueza -cuerno de la abundancia- mientras que el festón significaría la renuncia a las falsas riquezas -los girasoles- y a las cosas caducas y breves -las rosas-⁵⁷.

El último proyecto del palacio Carpegna es el Az. Rom 1033 que muestra el aspecto de la fachada principal del palacio en via della Stamperia, aunque finalmen-

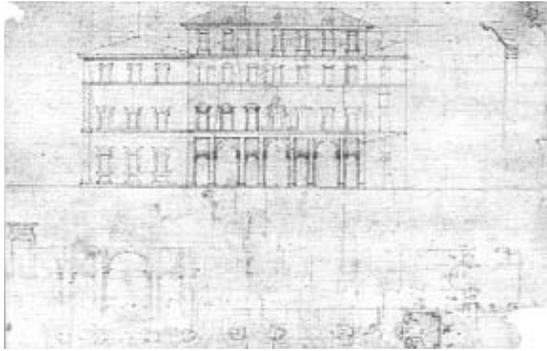
⁵¹ GIOVANNONI, *op. cit.*, págs. 46-47.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ PORTOGHESI, *Francesco Borromini... op. cit.*, pág. 181.

⁵⁴ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna...", *op. cit.*, pág. 102. Además, Tafuri considera que la relación Borromini-Caravaggio, ya citada por Argan, se confirma precisamente por la valoración que hace el primero en el palacio Carpegna de lo antinaturalístico a través de los objetos que incluye en la decoración. El estudio de Argan es el clásico y arriba citado, ARGAN, *Borromini... op. cit.*

⁵⁵ BLUNT, *op. cit.*, págs. 176-177.



10. FRANCESCO BORROMINI. *Diseño del Palacio Carpegna. Viena, Albertina, Az. Rom 1033. Proyecto de fachada -no realizado- hacia via della Stamperia.*

te no se realizó [10]. En este diseño, Borromini relaciona la antigua fachada del palacio con la nueva a través de la línea de separación de los pisos. Además, incorpora a la cornisa unas almenas que acentúan las tres calles principales de la fachada y que se puede relacionar con un diseño de Borromini para la fachada que da al patio interior del convento de San Carlino y el frente del palacio Falconieri hacia el Tíber también construido por Borromini entre 1646-48⁵⁸.

Ulderico murió en 1679 en el palacio Carpegna y fue enterrado junto a sus hermanos Ugo y Ambrosio en Sant'Andrea della Valle "sotto l'ombra dei Barberini". La relación de Borromini con Ulderico Carpegna también se originó en el entorno de la familia Barberini. Además, el cardenal consagró por segunda vez la iglesia de San Carlino, el 14 de octubre de 1646, con cuya comunidad tenía una estrecha relación⁵⁹. Asimismo, Ulderico le encargó a Borromini la realización del altar de la iglesia de Sant'Anastasia, de la que era titular y fue intermediario entre Alessandro Sperelli, obispo de Gubbio, y Borromini para que éste le enviase a aquel unos proyectos basados en San Carlino para reconstruir en Gubbio la única copia que existe de la iglesia⁶⁰. Por último, Borromini en su testamento le dejó al cardenal varias pertenencias

⁵⁶ Citado por SLADEK, "L'architettura dei palazzi di Borromini...", *op. cit.*, págs. 95-96.

⁵⁷ PORTOGHESI, *Francesco Borromini... op. cit.*, págs. 181-182. Sobre las referencias a Cesare Ripa véase RIPA, C.: *Iconologia*, 2 vol., Madrid, Akal, 1987.

⁵⁸ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 93. Tafuri lo relaciona con el claustro de San Carlino, pero creemos que se trata de un error, y que se refería al citado diseño de la fachada interior.

⁵⁹ En el libro de la Fábrica de San Carlino se explica cómo el cardenal solía enviar comida a los padres trinitarios y de vez en cuando "onorava con la propia presenza" en el convento. Véase MONTIJANO GARCÍA, J. M. (a cargo de): *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella 'Relatione della fabbrica' di fra*

como objetos de oro y plata, mármoles con inscripciones, seis cuadros, un Cristo de terracota y 200 escudos.

La unión entre ambos se reforzó probablemente durante la construcción del palacio en Trevi, quedó evidenciada en el testamento de Borromini, y continuó tras la muerte de éste con la protección del cardenal a su sobrino, Bernardo Castelli Borromini. Ulderico ofició el 26 de octubre de 1667, en la iglesia de los Santos Celso y Giuliano, el matrimonio –cuya voluntad fue expresada por Borromini en su testamento- entre Bernardo y Magdalena Puppi, sobrina del maestro de Borromini, Carlo Maderno, bautizando poco después con el nombre de Francesco al primer hijo nacido del matrimonio⁶¹.

LAS INTERVENCIONES POSTERIORES Y SU IMPACTO EN LA INTERVENCIÓN BORROMINIANA.

Tras la muerte del cardenal Ulderico (1679) el edificio pasa a propiedad de su sobrino, el príncipe Ulderico Gaetano. Las largas estancias de éste en París, sobre todo a partir del segundo decenio del siglo XVIII, hacen que sus intereses en Roma sean controlados por su sobrino Emilio Orsini de' Cavalieri. Tras la muerte de Ulderico Gaetano en 1731 la heredera será su hermana Vittoria Carpegna y, tras su muerte en 1734, el hijo de ésta Emilio Orsini. A pesar de las cuestiones hereditarias, y como ya hemos comentado, desde finales del siglo XVII será Emilio Orsini el encargado de impulsar las obras de finalización y consolidación del palacio.

A finales del siglo XVII (1693-94), las pequeñas obras que se realizan en el palacio, especialmente trabajos de carpintería por parte Antonio Lossi, son dirigidas por el arquitecto Francesco Antonio Bufalini. También aparece documentado el arquitecto Matteo Sassi, cuya intervención más importante tiene que ver con los trabajos de consolidación en diversas partes del edificio tras los terremotos de 1706⁶².

Los trabajos de consolidación fueron retomados en 1730, a petición de Emilio Orsini a su arquitecto Francesco Ferrari⁶³. Dichos trabajos se prolongaron hasta 1735, y tuvieron dos fases bien diferenciadas. La primera fase (1730-32) consiste en trabajos de consolidación de aquellas partes del edificio afectadas por el terremoto que todavía no habían sido concluidos. Las zonas de intervención más importantes fueron las bóvedas de la rampa helicoidal, del salón del piso principal, y del

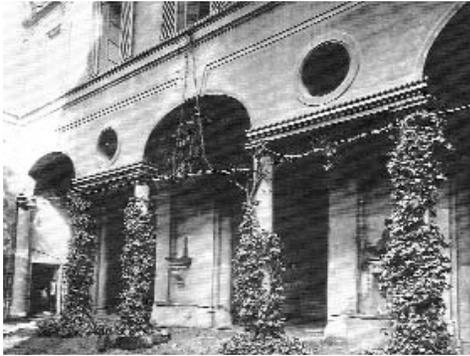
Juan de San Buenaventura, Milán, il Polifilo, 1999, pág. 83.

⁶⁰ Debemos destacar este dato, y la labor de intermediario del cardenal Ulderico, ya que Borromini era bastante celoso con sus diseños. Sobre la iglesia de Gubbio véase CONNORS, J: "A Copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio," *Burlington Magazine*, 137, 1995, págs. 588-99.

⁶¹ Sobre la relación Maderno-Borromini véase CURCIO, G.: "La casa studio di Carlo Maderno", en KAHN-ROSSI y FRANCIOLLI, *op. cit.*, págs. 287-297.

⁶² SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 112.

⁶³ Francesco Ferrari fue un arquitecto que trabajó en Roma en la primera mitad del siglo XVIII. Además, tuvo



11. *Patio interior con el brazo neorrenacentista construido en el siglo XIX sobre el pórtico borrominiano y destruido tras la restauración de Gustavo Giovannoni en 1933.*

segundo brazo del pórtico⁶⁴. La segunda fase (1732-35), cuyos trabajos fueron dirigidos por el maestro de obras Cesare Carnevale, consistieron en completar la fachada borrominiana del patio interior, cerrar los vanos menores del ala mayor del pórtico que originalmente estaban arquitrabados, probablemente para consolidar la estructura dañada por el terremoto, dándole el aspecto actual y colocando sobre ellos pequeñas fuentes. Además, cerró parcialmente el lado menor del pórtico reduciendo las dos arcadas a una sola, y construyó la escudería detrás de la rampa helicoidal. La intervención no sólo se ciñó a aspectos estructurales sino también a la decoración, de la que se encargó Pietro Maria Boschi⁶⁵. De esta forma, entendemos que la intervención de Ferrari en el siglo XVIII modifica fundamentalmente la fachada borrominiana al patio, mientras que apenas varió la distribución interna⁶⁶. Además, debemos recordar que en estas fechas se realiza la Fontana di Trevi según el proyecto de Nicola Salvi, vencedor del concurso organizado por Clemente XII en 1730. De esta forma, la zona, ya asentada desde el siglo XVI, recibe un nuevo impulso y los Carpegna se plantean ampliar el palacio, recuperando los planes iniciales del conde Ambrosio. Prueba de ello son los planos que realiza Ferrari, en los que se contempla la posibilidad de ampliar el palacio ocupando toda la manzana. Dicha posibilidad finalmente no se llevó a cabo, realizándose únicamente las intervenciones que hemos comentado antes.

A mediados del siglo XIX (1853), la familia Pianciani compra el palacio a Francesco Colligola que le había llegado el palacio como herencia. De hecho, en las

una estrecha relación con la Academia de San Lucas ya que fue elegido académico emérito en 1721, y profesor de arquitectura civil en 1725. Véase BEVILACQUA, M.: "Ferrari Francesco", en CONTARDI, B. y CURCIO, G. (a cargo de): *In Urbe Architectus*, catálogo de la exposición (Roma, 12 diciembre 1991 – 29 febrero 1992), Roma, 1991, pág. 364; MISIANO, S.: "Francesco Ferrari", en AA.VV.: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVI, Roma, 1996, págs. 562-564.

⁶⁴ SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 114.

⁶⁵ *Ibid*, pág. 118.

⁶⁶ Cuando Ferrari interviene en la fachada interior que da al patio sigue los modelos borrominianos en los

guías del siglo XIX el palacio se cita como Palacio Colligola. Esta familia posee el palacio hasta 1882 cuando lo vende en subasta a los hermanos Elena y Carlo Edoardo de Ligonnes, condes de Dupont. A partir de 1883, el palacio se convierte en la residencia de las Oblatas de Nuestra Señora del Cenáculo, que modificaron radicalmente el palacio en su distribución interior, que fue fraccionado en pequeños ambientes y alterado para construir capillas en el salón central, y en el aspecto del patio interior, en el que construyeron una logia en el lado mayor del pórtico de estilo neorrenacentista [11].

En 1928, el palacio es adquirido por una Società Anonima Immobiliare Finanziaria e inmediatamente cedido al Banco di Santo Spirito, que estableció allí su sede, e inició una transformación radical. Un año después las Oblatas abandonan definitivamente el edificio trasladándose a la nueva sede de la congregación en Monte Mario. Dicha transformación, según el proyecto del ingeniero Paolo Rossi aprobado en 1928 por la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, habría incluido el cerramiento del pórtico para construir un salón semicircular en el patio⁶⁷. Los problemas del Banco hicieron que los trabajos se suspendieran, el palacio fuese abandonado y sus ventanas y puertas tapiadas. La Società le vende el palacio por un precio bastante más bajo del que lo había adquirido a la, por entonces, Regia Accademia di San Luca⁶⁸. El traslado de la Academia a esta sede es el punto final de un proceso que duró aproximadamente 50 años, y en el que la Academia se planteó diversas opciones⁶⁹. El traslado se debió al proceso de transformación urbanística que la ciudad vivió entre 1873 y 1931 para convertir a Roma en la capital de la nueva Italia. Precisamente la sede histórica de la Academia en via Bonella, junto a la iglesia de los Santos Martina y Lucas de Pietro da Cortona, estaba situada en una de las zonas urbanísticas que sufrieron una mayor transformación con intervenciones como la construcción del Monumento a Vittorio Emanuele II (ideado en 1878 tras la muerte del monarca; las obras comenzaron en 1885 y se concluyeron en 1911) o la via dei Fori Imperiali (inaugurada en 1932 con el nombre de via dell'Imperio) y la consiguiente desaparición del barrio construido sobre los restos de los foros imperiales en el que se encontraba la sede de la Academia.

La elección del palacio Carpegna como nueva sede de la Academia se produce por votación en marzo de 1933. Las obras de "restauración", que pretendían

elementos que organizan la fachada. Esto demuestra cómo desde los años 20 y 30 del siglo XVIII comienza lo que la crítica ha denominado el borrominismo, que se produce gracias a la revalorización crítica y divulgación de la obra del arquitecto lombardo. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 127, nota 81. Véase KIEVEN, E.: "Il borrominismo nel tardo barocco", en BÖSEL y FROMMEL, *Borromini e l'universo barocco... op. cit.*, págs. 119-127.

⁶⁷ SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 137.

⁶⁸ La Academia tiene su origen más lejano en la Università dei Pittori fundada en el siglo XIII, renovada en 1478 por Merlozzo da Forlì y dedicada a San Lucas. A partir 1588 tuvo su sede en la iglesia de Santa Martina en el Foro Romano. Para un acercamiento a la historia de la Academia de San Lucas y sus distintas sedes véase PIETRANGELI, C., *et. al.: L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974.

⁶⁹ Entre las diversas opciones estaban instalarse en edificios históricos como el palacio Orsini alla Lungara

devolver al edificio su forma original, fueron dirigidas por Gustavo Giovannoni⁷⁰, concluyéndose ese mismo año. La inauguración oficial se produjo el 25 de abril de 1934. Además, la intervención debía adaptar el edificio al uso que se le iba a dar como sede de la Academia, de sus colecciones, su biblioteca y archivo, y la propia administración. Las actuaciones más importantes fueron la nueva cimentación de los grandes pilares del pórtico, con problemas de estabilidad, las bóvedas de la planta baja, la reconstrucción de casi todos los muros del último piso y de la escalera original del palacio Eschinardi. Sin embargo, la intervención más significativa fue la del patio, al que se le eliminaron los añadidos del siglo XIX (la logia neorrenacentista adosada al pórtico borrominiano) y se convirtió en un jardín. Las dos fachadas del patio se coronan con la elevación del ático. La fachada principal del patio se recompone tras la eliminación de la logia citada y del piso y la terraza que había sobre ella. La reconstrucción sigue el modelo de las fachadas del antiguo palacio Eschinardi, menos en el ático, que tiene arcos ciegos que encuadran las ventanas rectangulares. La misma sistematización sigue el frente pequeño del patio, cuya única arcada ciega se debe a la intervención de Ferrari en 1732. La fachada del vicolo di Scavolino fue reconstruida arbitrariamente, y regularizada siguiendo el modelo de las otras fachadas⁷¹. En cuanto a la organización del edificio, la planta baja contenía las salas para el estudio del desnudo, las de exposiciones de arte y la colección de escultura. El primer piso era la sede de la Academia, y comprendía la sala de reuniones y las salas de lectura, del Consejo y de la Presidencia. En el segundo piso, aparte de algunas estancias para la administración, se situó la Biblioteca Sarti y el archivo de la Academia. Mientras que el último piso se dispuso la Pinacoteca⁷². Esta organización se mantiene en la actualidad.

CONCLUSIONES.

La intervención de Borromini en el palacio Carpegna es una ampliación de un palacio de principios del siglo XVII. Los proyectos demuestran que en principio se pensó en una intervención mayor a la que posteriormente se produjo. La adquisición del palacio por parte de la familia Carpegna hace que, debido a la importancia que esta familia toma en la ciudad, se amplíe el palacio. El arquitecto elegido es Borromini, que debió conocer al conde Ambrosio Carpegna en el entorno del círculo de intelectuales de la familia Barberini. Además, cuando comienza la intervención

(con la idea de ampliarlo bajo proyecto de Arnaldo Fortini), el palacio Cornaro Pamphili en via della Stamperia, o el palacio Baleani en el Corso Vittorio Emanuele; construir un nuevo edificio en un terreno junto al Orto Botanico, o en la zona de Valle Giulia (proyecto de Francesco Gay); o reconstruir la sede en los terrenos aledaños a la iglesia Santi Luca e Martina tras las demoliciones y expropiaciones, con proyectos de Tullio Passerelli en 1927, y Arnaldo Foschini en 1931. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 153.

⁷⁰ Arquitecto, urbanista e historiador de la arquitectura, la obra del italiano Giovannoni (1873-1947) fue fundamental para consolidar un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos. Véase CALDERÓN, B.: "La gestión de la ciudad histórica en la

Borromini ya es un arquitecto experimentado pues había concluido San Carlino (iglesia, claustro y convento sin contar las fachadas), era arquitecto de la Sapienza, había comenzado las obras del Oratorio de San Felipe Neri y de la iglesia de Santa Maria dei Sette Dolori. El palacio Carpegna es su primer edificio civil, tras la experiencia en la fábrica del palacio Barberini junto a Carlo Maderno y Bernini.

La intervención que realiza Borromini se centra en ampliar el palacio ya existente a través de un pórtico y una rampa helicoidal, que da acceso a las nuevas estancias. Así nos encontramos ante una situación que se repetirá en otras obras del arquitecto bisonés como su intervención en el Collegio di Propaganda Fide: un edificio ya construido y un solar irregular. Además, hemos visto cómo las fuentes arquitectónicas de Borromini son numerosas: desde las procedentes de su formación en la cultura milanesa, hasta las de la Antigüedad, pasando por toda la cultura romana del Cinquecento.

El edificio, tras la intervención de Borromini, sufrió diversas intervenciones. Las más importantes fueron las de Francesco Ferrari en el siglo XVIII, que afectó a la fachada interior del patio; las del siglo XIX, que se realizaron para adaptar el edificio a las distintas funciones para las que fue adquirido (convento, banco, etc.) rompiendo de esta forma las leyes del decoro en la adecuación forma-función del edificio; y, fundamentalmente las que realiza Gustavo Giovannoni en los años 30 del siglo XX, que pretendió devolverle al edificio su impronta borrominiana. A pesar de ello, algunas de las medidas tomadas en esta restauración son criticables. En primer lugar algunas soluciones que se creían de Borromini son de la intervención de Ferrari en el siglo XVIII. Y en segundo lugar, la regularización de la fachada del vico Scavolino, que nunca fue así, nos hace perder gran parte de la historia del edificio, con sus irregularidades y cicatrices como testigo de las distintas intervenciones a lo largo del tiempo.

El edificio fue concebido como residencia de una familia aristocrática que en un determinado momento necesita instalarse en Roma. Además, en su origen iba unido a un gran proyecto urbanístico que pretendía reflejar la unión de poderes e intereses de la familia Carpegna, a través de su gran palacio proyectado por Borromini, y la familia Barberini, a cuya cabeza estaba Urbano VIII, a través del proyecto de la Fontana de Trevi concebido por Bernini. Aunque por diversas circunstancias ni el palacio ni la plaza se realizaron en las dimensiones que habían sido concebidos, este es un buen ejemplo de la concepción urbanística de la Roma barroca. De hecho, el palacio, a pesar de los intentos de relacionarlo con la plaza de la Fontana di Trevi, quedó más vinculado con la plaza Cornaro que antecede a la fachada principal.

El palacio siguió manteniendo su uso como residencia familiar de distintas familias hasta que a finales del siglo XIX y principios del XX pasó a manos de una orden religiosa (las Oblatas de Nuestra Señora del Cenáculo) y posteriormente al Banco di Santo Spirito. Estos cambios supusieron agresivas intervenciones sobre el edificio para adaptarlo a sus nuevas funciones. El edificio estuvo unos años abando-

nado, hasta que la Academia de San Luca decidió instalarse en él y restaurarlo. Si entendemos que por aquellas fechas mantener un edificio de estas dimensiones era complicado incluso para grandes familias aristocráticas, consideramos que el nuevo uso que se le dio al edificio como sede de una gran institución cultural es uno de los más adecuados posibles. En cuanto a los espacios interiores, éstos han sido bastante modificados pero mantienen sus funciones originales: el zaguán de entrada, el pórtico, la rampa. Las habitaciones ya no acogen las estancias para las familias pero han adaptado sus usos a los propios de la Academia: salas de exposición, biblioteca, archivo, administración, etc., ya que la restauración del edificio se hizo teniendo en cuenta el uso que iba a tener.

¿Un nuevo retrato de Velázquez? Wolfgang Guillermo, Duque de Neoburgo: Noticias sobre la significación política de su visita a la Corte Española

Susana Fernández de Miguel
Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

En el presente artículo presentamos el segundo de los pequeños retratos de los varios que pintó Velázquez a los estadistas que visitaron la Corte española durante el reinado de Felipe IV y que después pasaron a integrarse en las colecciones reales. Este retrato se corresponde con el realizado por el pintor al duque Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, durante su visita en 1624-1625. Es una obra de los primeros años madrileños de Velázquez y que permite apreciar su capacidad para captar la personalidad del retratado, que le situó desde su juventud en las más altas cotas de la pintura.

PALABRAS CLAVE: Velázquez/ Wolfgang Wilhelm duque de Neoburg/ pequeño retrato/ pintura madrileña.

An unknown Velazquez's portrait? Wolfgang Wilhelm Neoburg's Duke: Some news about politic signification of his visit to Spanish Royal Court.

ABSTRACT

In this article we present the second of small portraits of Velázquez from the several painted to the statesmen who visited the Spanish court, during the reign of Philip IV and became integrated into the royal collections. This corresponds to the portrait made by the painter to the Duke Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, during his visit in 1624-1625. It is a work of the early madrielenian years of Velazquez and shows his ability to capture the personality of the portrait, which stood from his youth at the top of painting.

KEY WORDS: Velázquez/ Wolfgang Wilhelm Neoburg's Duke/ little portrait/ Madrid's Paint.

Por el tamaño de esta pintura conservada en una colección particular de la provincia de Málaga, estábamos en presencia de un retrato, de pequeño formato, que posiblemente el pintor habría realizado seguramente como material de trabajo para otro de mayor empeño. Nos enfrentábamos a dos grandes desafíos, el primero, la identificación del artista y el segundo la identificación del personaje.

La reciente restauración de la obra, con una limpieza que retiró los barnices torcidos, permitió aflorar la calidad de la pintura y una mayor nitidez en los rasgos faciales del retratado¹.

* FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana: "¿Un nuevo retrato de Velázquez? Wolfgang Guillermo, Duque de Neoburgo: Noticias sobre la significación política de su visita a la Corte española", en Boletín de Arte, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 73-85. Fecha de recepción: Marzo de 2009.

¹ La restauración ha sido llevada a cabo por el taller de restauración madrileño *Icono I&R, S.C., C/ Virgen de los Peligros, 9 5º B, 28013 Madrid, en el mes de Abril de 2008.*

El lienzo había sido fijado a tabla en los años de su ejecución, porque se trata de un trabajo de la época y la pintura se encontraba bien conservada, sin pérdidas de materia, salvo algunas pequeñas faltas en los márgenes de la obra, provocadas con el roce de su enmarcado, por lo que ni eran esenciales, ni afectaban a su contenido principal.

Por las características del lienzo y la preparación de la pintura, se podía constatar claramente que estábamos en presencia de un lienzo de la primera mitad del siglo XVII y perteneciente a la escuela madrileña.

El retrato estaba realizado con pincelada suelta y sin arrepentimientos, habiendo penetrado el artista perfectamente en la personalidad y psicología del personaje, plasmándolo con tal naturalismo, unido a la soltura de la pincelada y todo ello ejecutado en una unidad temporal breve por la rapidez de su ejecución, hacían concluir que el número de los pintores candidatos a la autoría quedaba reducido únicamente a los primeros pinceles del momento.

Por la época de su realización, el único candidato existente por la paleta de color utilizada, su realismo y correlativa simplicidad, su pincelada y en particular la manera con que el artista pinta las pupilas del personaje, concluimos que solo uno pudo llegar a pintarlo y éste artista no podía ser otro que el excelso sevillano y Pintor del Rey Diego de Silva y Velázquez.

Es muy posible que esta afirmación y el universal reconocimiento de esta autoría en el mundo artístico puedan tardar en llegar, pero es indudable que en algún momento este retrato tendrá que pasar a engrosar las obras del catálogo indubitado del pintor.

Sea como fuere y arriesgando en la proposición, nos reafirmamos en la catalogación que realizamos, en la esperanza que sea acogida sobre la necesidad de apertura de nuevos horizontes con los que enriquecer nuestro patrimonio artístico nacional.

Resuelta la primera de las incógnitas, nos quedaba resolver la segunda, es decir localizar la identidad del personaje.

El primer punto de referencia nos lo ofrecía la propia obra y era el Toisón que exhibía el retratado.

Felipe III a lo largo de su reinado había otorgado la distinción de la Insigne Orden del Toisón a un total de 61 caballeros, desde el núm. 286 al 346 de orden y su sucesor Felipe IV a un total de 123 caballeros, desde el número 347 al 470 de orden.

El personaje retratado podía haber recibido su nombramiento en cualquier de los dos reinados, si bien la época del retrato se corresponde con la primera mitad del seiscientos, lo que limitaba su localización al reinado de Felipe III y los primeros años del reinado de Felipe IV.

La búsqueda no fue fácil, porque no son muy abundantes los retratos de los personajes ilustres de ese momento de los que se dispone y los que existen están muy dispersos y repartidos entre instituciones públicas y colecciones privadas.

Buscábamos un personaje que tuviera una nariz aguileña, un rostro ovalado, acentuado por una corta barba y bigote poblado ondulado hacia arriba, al uso de la época, con cabello si no rizado, sí claramente ondulado, con entradas que despejaban su frente y presidido por unos pequeños ojos, algo caídos, pero con mirada cálida y penetrante.

Ninguno de los personajes importantes en la corte madrileña respondía a estas características, por lo que nuestra búsqueda continuó con los nobles europeos que habían merecido la distinción que portaba. De todos ellos, solo uno respondía a las señales físicas que buscábamos y otros retratos de la época nos permitieron confirmar nuestras expectativas. El personaje retratado era Wolfgang Wilhelm Paltz-Neoburgo, Duque de Neoburgo, Duque de Baviera, Conde Palatino y caballero del Toisón de Oro.

Wolfgang Guillermo, como se le denominó en España, era hijo del conde palatino, el duque Felipe Luis y de Ana de Cleves y nieto, por línea materna, del duque Guillermo V el Rico y de la archiduquesa austriaca María de Habsburgo-Jagellón. Había nacido en *Neuburg an der Donau* el 4 de noviembre de 1578.

La muerte sin descendencia de su tío materno Juan Guillermo, duque de Cleves-Juliers y Berg y conde de Ravensburgo y Mark, le permitió reclamar sus derechos hereditarios sobre dichos territorios, al mismo tiempo que lo hacía el elector Juan Segismundo de Brandemburgo. La lucha entre ambos pretendientes fue cerrada con un acuerdo provisional, que aunque no favorecía a los Habsburgo, evitaba conflictos mayores.

A principios de 1614, las tensiones existentes en el Sacro Imperio y el deterioro de las relaciones entre Brandemburgo y Neoburgo estallaron en una nueva crisis en Cleves-Juliers.

Wolfgang Guillermo que se había convertido al catolicismo el 19 de Julio de 1613 por influencia de su futura esposa la hermana de Maximiliano de Baviera, temiendo una conspiración del duque de Brandemburgo para hacerse con el control de todos los territorios, decidió solicitar ayuda de Madrid, petición que fue muy bien recibida por el rey español, que le facilitó ayuda militar y en el mes de agosto de 1614, un total de quince mil soldados del ejército de Flandes penetraron en los ducados de Cleves-Juliers para asegurar el control de Neoburgo sobre el mayor número de ciudades de los mismos.

Este movimiento militar permitió, junto con el buen hacer diplomático desplegado, que en el mes de noviembre Neoburgo firmara un tratado que le aseguraba el control de Juliers y Berg.

España se había garantizado un aliado y para asegurar este vínculo, en 1615, el rey concedió al duque de Neoburgo el nombramiento de Caballero de la Orden del Toisón de Oro².

² AHN: ES.28079.AHN/1.1.1.255.5.1//ESTADO,7687,Exp.15º: *Expediente de concesión de la Orden del Toisón de Oro a Neoburgo, duque de (Wolfgang Guillermo)*.

Años después, en 1621, con la muerte del rey Felipe III, accedió al trono su hijo Felipe IV y con él su valido el Conde-Duque de Olivares en cuyas manos había quedado la dirección de las tareas del estado y, dentro de la política exterior, el Conde-Duque se encontró con que la tregua con Holanda se hallaba a punto de finalizar y España se veía en la necesidad de negociar una prórroga.

Aunque Bruselas era partidaria de la prórroga, el príncipe holandés Mauricio de Nassau imponía para la consecución del nuevo tratado unas condiciones que resultaban inaceptables para España, por lo que Olivares se mostraba partidario, de llegar, si era necesario, hasta la guerra, convencido de que la paz había sido aprovechada por los holandeses para hacerse con la navegación comercial entre nuestro país y el norte de Europa y que este predominio hacía peligrar la independencia española. Al mismo tiempo estimaba que, posibilitando con la paz la práctica del comercio, el adversario holandés se hacía cada vez más poderoso, como se constataba del rápido avance que habían experimentado sus compañías navales con la constitución en 1621 de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, ampliando la de las Indias Orientales, que llevaba en funcionamiento desde 1602. Con este apogeo económico holandés, podían, en caso de conflicto, soportar el costo de un poderoso ejército.

Las relaciones entre los ciudadanos de ambos países tampoco eran pacíficas porque los abusos de los mercaderes holandeses en el tráfico comercial con América originaban constantes y continuas quejas de la nobleza y burguesía sevillana.

Olivares, que fundamentaba su política exterior en la conservación de todos los territorios heredados por el monarca, resolvió adoptar una estrategia defensiva en Flandes y un bloqueo de la economía holandesa, asfixiando militar y económicamente a las Provincias Unidas por tierra y por mar.

A partir de 1624, previa consulta con Bruselas, ordenó el cierre de las esclusas del Escalda, el Mosa, el Rin y el Lippe a los barcos holandeses, a la vez que procuraba convencer a los príncipes católicos alemanes de que hicieran lo mismo en sus estados.

Para preparar toda esta operación Olivares invita a Wolfgang Guillermo, duque de Neoburgo a visitar Madrid. Se trata de una visita de estado en la que Olivares se proponía obtener que el duque de Neoburgo interrumpiera el tráfico fluvial del Weser, abandonando la política de neutralidad en la que se había situado, desde su acceso al poder.

A finales del mes de Septiembre de 1624, el duque de Neoburgo llegaba a España por el norte, y entraba en Madrid el 7 de Octubre de ese mismo año.

El cronista Gascón de Torquemada relata la entrada en Madrid del duque de Neoburgo en la siguiente forma³:

³ GASCÓN DE TORQUEMADA, G.: *Gaceta y nuevas de la corte de España Gerónimo Gascón de Torquemada; continuada por su hijo Gerónimo Gascón de Tiedra ; la publica, Alfonso de Ceballos-Escalera*

“A los 7 entró en esta Corte el Duque de Neoburgo y Cleves, potentado de Alemania, de seiscientos mil ducados de renta, cuñado del Duque de Babiera. Y antes que entrase se hicieron Consejos de Estado para el modo así de su recibimiento, como de la cortesía que se le había de dar. Determinóse que el Rey y los Grandes le llamasen Dirección, como trata el Emperador a los potentados de Alemania, y él trata de la misma manera a los Grandes; pero toda la Corte le llama Altees. Es muy gran católico, y doce años a era muy grande hereje, y aora muy acepto al Emperador. Salió el Conde de Olivares a recibirle con toda la Corte, a cavallo con botas y espuelas, hasta fuera de la Puerta de Fuencarral. Vinieron por Palacio, donde se apearon, y besó la mano al Rey. Hecho esto, que era ya de noche, se bolvió a poner a cavallo, llevándole siempre el Conde a su mano derecha, y con todo el acompañamiento y más de 400 hachas, le llevaron a San Gerónimo, donde se le había hecho el alojamiento en el quarto que Su Magestad tiene en aquél Convento. Vino el dicho Duque a la lijera, con solas ochenta personas, a tratar de sus Estados, como el Rey se los quitó a las Yslas por las fuerças, por estar entre la Frisa y Olandeses”.

El duque llegaba con su séquito y servidores, entre los que se encontraban un cocinero con su ayudante y dos reposteros.

Se ordenó al Aposentador Real que diera “casa o casas bastantes que estuvieren cerca de San Gerónimo para acomodar los cavalleros en las qua les pondrá veinte y seis camas, las ocho con colgaduras mas lucidas y mejores que se pudieren hallar, y las otras diez y ocho restantes sean muy buenas y luzidas porque son todas para Cavalleros”. Señalaron los encargados de la misión una casa en la calle del Prado y otra en la de Cantarranas y el criado del Conde de Olivares dio su aprobación. El paso siguiente fue la entrega por los ayudas del Guardajoyas de Felipe IV de la plata para el servicio del duque.

El día 9 de Octubre siguiente el duque de Neoburgo “fue a besar la mano a la Reyna Nuestra Señora⁴, a caballo y con grande acompañamiento”. Para esta ceremonia estuvo acompañado por don Duarte de Portugal, que ofició en representación de Olivares y por 30 *hachas*, es decir acompañado de una escolta integrada por treinta archeros de la Guarda de Corps.

El día 14 de Octubre, con motivo de la celebración de las capitulaciones de la Marquesa de Eliche con don Ramiro Núñez de Guzmán, Marqués de Toral, tuvo lugar por la noche la celebración en Palacio de una “grandiosa máscara de cien señores a cavallo, con viçarrísimos vestidos”⁵.

La *máscara* o *mascarada* era un festejo de nobles a caballo, adornados con vestidos y libreas vistosas, que se celebraban por las noches, haciendo competicio-

y *Gila*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

⁴ *Ibidem.*, pág. 204.

⁵ *Ibidem.*

nes y carreras por parejas.

Uno de los principales asistentes fue el Duque de Neoburgo, previamente acompañado por el duque de Olivares a la Armería del Rey para que eligiera su vestimenta. Juntos se dirigieron después a Palacio para participar en la fiesta. Para el evento el duque formó pareja con el Embajador de Alemania, con quien corrió la *máscara*.

Ninguna otra noticia tenemos hasta el 20 de Noviembre siguiente. Ese día se organizó en la Plaza Mayor una fiesta de toros y cañas en honor del duque, a la que asistieron *Sus Magestades y Alteças*, que terminó con un “juego de capas y gorras, que según el cronista había sido muy lucido”.

Esos días el Archiduque Carlos, que había entrado en la Península, se encontraba preparando también su entrada en la Corte.

Gascón de Torquemada relata como el día 25 de noviembre de ese mismo año se adelantaron, para recibir al Archiduque, sus sobrinos los Infantes Carlos y Fernando, encontrándole a las afueras de Madrid, en donde se unieron a su comitiva, acompañándole en la última parte de su viaje.

Llegados a Madrid, el Rey salió también a recibirle y para ello se hizo acompañar de su ilustre visitante el duque de Neoburgo. Gascón de Torquemada describió así la ceremonia:

“El Rey Nuestro Señor salió a recibir a su tío en coche, con el Duque de Neoburgo y el Conde de Olivares, hasta la cruz de piedra que está en saliendo de la Puerta que vá a Alcalá, donde todos se apearon, y acabadas las cortesías se metieron en el coche del Rey, llevando Su Magestad al Archiduque su tío a la mano izquierda y a la proa los dos Ynfantes, y a los estrivos el Duque de Neoburgo, Conde de Ohvares, Almirante de Castilla y el Embaxador de Alemania. Y al emparejar con el Monesterio de los Carmelitas Descalces, salieron los Pajes del Rey con hachas, cercaron el coche, y por calles retiradas fueron a Palacio, donde entraron por el Parque al Quarto del Rey, y en la Antecámara esperava toda la Nobleça de la Corte para acompañar a Su Magestad y Altecas al Quarto de la Reyna Nuestra Señora, en público por los Corredores, donde las tres Guardas estaban puestas en orden. Yvan delante del Rey y de su tío, los dos Ynfantes, y delante de Sus Alteças, el Duque de Neoburgo y el Conde de Olivares, con todo el acompañamiento [...]”.

El duque tuvo una participación directa en todos los actos que se sucedieron a llegada, junto a los Infantes y Olivares, es decir en un lugar de honor dentro de la nobleza madrileña.

Desconocemos las actividades del duque de Neoburgo durante los dos meses siguientes, aunque consta su asistencia a las funciones teatrales y a los conciertos de música que se sucedieron en Palacio durante esos días, gustos artísticos

que compartía con el rey español.

De todas las celebraciones organizadas en su honor, las que más fascinaron al duque fueron los conciertos palaciegos, por la calidad de la música que se hacía en el Alcázar, quedando tan interesado por ella que, para complacer a su invitado, el rey encargó al copista principal de su Capilla Real, Claudio de la Sablonara, que confeccionara un manuscrito con una compilación de los compositores españoles más famosos de su tiempo.

La compilación, que el duque llevó consigo a su regreso, incluyó un total de setenta y cinco canciones o tonos, como se denominaban entonces, con música de los compositores más famosos del momento, como eran Juan Blas de Castro, Joan Pau Pujol, Mateo Romero, Álvaro de los Ríos, Gabriel Díaz, Miguel de Arizo, entre otros, y con textos escritos también por los grandes escritores del momento, entre los que figuraba Lope de Vega.

El día 9 de Febrero de 1625 tuvo en el Pardo la celebración de una sesión del Consejo de Estado, durante el que tuvo lugar el nombramiento del duque de Neoburgo como miembro de dicho Consejo.

Tanto complacieron al duque los lugares de caza del rey que el día 18 de Febrero, obtenido el consentimiento real, inició un viaje que le llevaría a visitar los "Bosques y Casas Reales de su Magestad", entre ellos el Escorial y Aranjuez, y también Toledo con el fin de visitar su templo catedralicio. Iniciada la jornada y a los cuatro días de su partida, encontrándose en el Escorial, se vio en la necesidad de regresar a Madrid, para acudir a la convocatoria del Consejo de Estado, convocado por el Rey, para tratar la noticia llegada de Flandes relativa al ataque de los holandeses, que habían tomado una ciudad y pasado a mucho de sus ciudadanos *a cuchillo*.

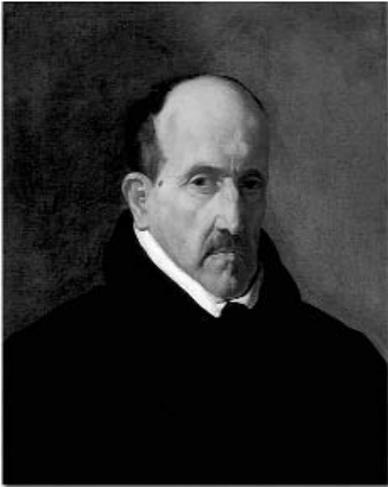
Después de haber asistido a la sesión del Consejo, el día 26 reanudó su viaje, continuando por Aranjuez y dirigiéndose después a Toledo, en donde fue muy bien recibido, habiendo gozado el duque con la contemplación de sus monumentos.

La partida del Duque tuvo lugar el día 13 de Febrero de 1625, después de haber recibido del Rey "muchos favores y mercedes". La Reina al despedirse le hizo entrega, como obsequio, de un diamante que llamaban "Ojo de Buey"⁶, que se había tasado en treinta mil escudos de oro.

Correspondiendo a los favores recibidos el Duque dejó hecha entrega de generosos donativos a conventos, congregaciones, hospitales y mendigos y muchos obsequios, tanto en joyas, como en dinero, a los "Criados del Rey" que durante su estancia estuvieron destinados a su servicio, calculándose que en este apartado el duque había dejado unos doscientos mil ducados durante los escasos seis meses que había permanecido en la Corte.

El duque era un conocido amante del arte y contaba con una sólida y numerosa colección de pinturas, siendo el único noble alemán que había conseguido contratar en 1615 los servicios de Rubens, para la ejecución de dos cuadros con desti-

⁶ *Ibidem.*, pág. 215.



1. DIEGO VELÁZQUEZ: *Retrato de don Luis de Góngora y Argote. Museum of Fine Arts. Boston.*

no a la iglesia de los Jesuitas de Neoburgo y, posteriormente, los servicios de Van Dyck, quien le retrató en diversas ocasiones.

Si el Rey y su gobierno se veían en la necesidad agasajar a su noble visitante y conseguir los objetivos diplomáticos necesarios, desde el punto de vista de los intereses estratégicos de la Corona, es fácil concluir que procurarían obsequiarle en aquello que más le complaciera y ello indudablemente pasaba por el acceso al pintor que había revolucionado el panorama artístico madrileño, por su juventud y habilidad con los pinceles, a cuyo conocimiento hubiera sido imposible que se hubiera podido sustraer el Duque, cuando con Velázquez había llegado por primera vez el naturalismo psicológico a la pintura española y la sorpresa que su habilidad había provocado había ido pareja con su aceptación, sin reservas, entre mecenas y comitentes.

El Rey del estado más grande del mundo conocido, tenía a su servicio un pintor a la altura de su prestigio, Velázquez, quien constituido en vehículo del prestigio real frente a los monarcas y nobles extranjeros, era puesto a disposición de su invitado, constituyendo una de las mayores atenciones que podían concederse para tan distinguido huésped.

Políticamente la visita dio el fruto deseado y a nosotros nos dejó este bellísimo retrato, que nos ofrece la posibilidad de conocer mejor las primeras obras del Velázquez recién llegado a la Corte.

Este retrato muy bien pudiera haber pertenecido al grupo de *retratos en miniatura* que Juan Bautista Martínez del Mazo reseñó en el inventario que realizó del Real Alcázar en 1666 y que es seguro que tuvieron como objeto la conmemoración de las visitas de los dignatarios visitantes de la Corte, a modo de *Libro de Visitas* y que, en vez de firmas, eran sus rostros los que quedaban en recuerdo de su estancia



2. ANTHONY VAN DYCK: *Retrato de Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg*. Alte Pinakothek, Munich.

palaciega.

De esos años son muy pocas las obras que han llegado a nuestros días y las que mantienen esa datación se encuentran en mal estado o han sido sometidas a profundas restauraciones, que dificultan su apreciación en su composición original. Desconocemos si las pretensiones de Velázquez fue obtener un retrato preparatorio de otro posterior más cortesano, de cuerpo entero, o bien un pequeño retrato autónomo de recordatorio, dado que el retrato fue uno de los medios de propaganda más estimado por la nobleza a lo largo del siglo XVII. Cuando Velázquez retrata al duque de Neoburgo, éste contaba con 47 años de edad y cinco años más tarde, según la datación que se propone de la obra, fue retratado por otro de los grandes pinceles de la época Antón Van Dyck⁷, lo que permite asegurar la identidad del personaje en el retrato realizado por Velázquez.

Los años que median entre ambos retratos son evidentes, aunque deberíamos decir que, aparentemente, son algunos más que los que propone la datación del retrato de Van Dyck. Entre ambos retratos se aprecia claramente el paso del tiempo. En el primero el duque muestra un rostro con una piel tersa y luminosa, aún con un halo de jovialidad, atemperado por las responsabilidades que sobre el personaje recaían y que solo los primeros años de la madurez le permitían, mientras que en el segundo se percibe el desgaste que las tareas de gobierno suelen llevar con-

⁷ Vínculo : http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/kalender/kalender_index_en.php?haupt=ausstellungen&inc=bild&which=60050



3. *¿DIEGO VELÁZQUEZ? Retrato del Duque de Neoburgo. Colección particular.*

sigo. El rostro presenta ya algo de flacidez y el cabello, aunque mantiene una similar intensidad, volumen y colorido, al igual que su barba, se presentan menos poblados y más canosos. Es evidente que, desde un periodo de inicio de la madurez que se plasma en el primer retrato de Velázquez, se pasa al del inicio de la vejez que es el que recoge el retrato de Van Dyck.

El profesor Matías Díaz Padrón aseguraba en uno de sus artículos en los que comparaba la técnica de ambos artistas y haciéndose eco de lo que afirmaba Palomino cuando invitaba a los jóvenes pintores imitar a Van Dyck, cuando se tratara del halago, y a Velázquez, cuando se tratara de la verdad, que si penetrar en las almas de las criaturas fuera la categoría suprema del retrato, la superioridad de Velázquez sería indiscutible y que si lo fuera la distinción, la superioridad estaría en Van Dyck⁸.

La verdad es lo que debió retratar Velázquez cuando acometió este retrato, porque Van Dyck, como excelente retratista que fue, también recoge la fisonomía del duque de manera portentosa, pero no entra en la captación de la personalidad del retratado como Velázquez lo hace en el suyo, en el que a través de la mirada, que percibimos en toda su intensidad, recoge la serenidad y humanidad del personaje, como hombre culto que era, ausente de toda arrogancia y brindándose sencillamente al artista, al que supo transmitir en su cercanía la admiración que el duque sentía hacia la pintura y hacia aquéllos que tenían en sus manos la habilidad de creación de belleza.

⁸ DÍAZ PADRÓN, M.: "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez". *Anales de historia del arte*. Nº Extra 1, 2008, pág. 192.

El espíritu de verdad que siempre inspiró a Velázquez, le llevó a modificar su técnica de plasmación de los personajes en sus lienzos, desde sus años sevillanos a sus primeros años madrileños.

Si observamos sus obras sevillanas podemos apreciar como todos los personajes no miran al espectador, ocupados en sus tareas y los menos que lo hacen mantienen una expresión de abstracción en el momento en el que el artista congela la acción. Cuando comienzan a ser demandados sus retratos, Velázquez modifica la técnica de representación. En su búsqueda de la verdad, retrata al personaje que le dirige la mirada devolviéndola y fue esta forma de representar la que revolucionó el panorama artístico madrileño.

Las obras más próximas al retrato del duque de Neoburgo, son el retrato de don Luis de Góngora y Argote⁹, pintado en 1622, después de su primera visita a la Corte y el retrato del conde-Duque conservado en la Hispanic Society of America.

Aunque el retrato que presentamos está realizado casi tres años después, Velázquez mantenía aún la técnica sevillana importada, con pequeñas variantes que denotaban una adaptación al medio, comenzando lo que se ha dado en llamar *etapa madrileña*.

Aún así nos puede servir de comparación con ese otro primer retrato sevillano, con el que se puede establecer unos claros paralelismos en cuando a la forma de ejecución de los rasgos faciales de los personajes.

Salvando la mayor limpieza del lienzo, es patente en ambos retratos la existencia de un mismo tratamiento general de la figura y una misma manera de tratar los contornos, los ojos y la mirada del personaje. Los toques de color rosado con los que contrata el rostro son también muy similares en ambas obras.

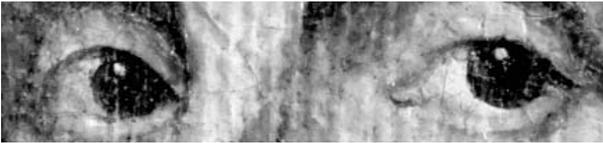
Ningún pintor del momento supo dar tanta realidad a iris y pupilas, aquí comienzan las *manchas de color* que darán fama al pintor y que representan todo un universo cromático, que individualiza los retratos del artista y los distinguen de los originales de sus contemporáneos o de las copias de sus obras.

Ningún pintor hasta ese momento había conseguido tanto realismo en el retrato y esos nuevos modos son los que maravillan a los mecenas españoles y encumbran de inmediato a Velázquez.

⁹Vínculo: http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?review=true&id=32443&coll_keywords=velazquez&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=11



4. Retrato de Góngora (detalle).



5. Retrato inédito del Duque de Neoburgo (detalle).

EXAMEN RADIOLÓGICO DEL CUADRO

A través de la imagen radiográfica de la obra hemos podido apreciar una excelente conservación de la obra. Apenas presenta pérdidas importantes, tan sólo alguna faltas de pequeño tamaño, que no afectan a elementos importantes de la pintura. Destaca la presencia de largas pinceladas en la parte superior del cuadro, como característica de las obras salidas de la mano de Velázquez, que le sirven para encajar el personaje dentro del lienzo. Estas pinceladas fueron utilizadas por el pintor en muchos de los cuadros de sus primeros años, como señaló Carmen Garrido Pérez en sus estudios sobre la técnica del pintor¹⁰.

En el rostro se perfilan tenuemente las líneas de enmarque de los diferentes rasgos anatómicos. Si comparamos la imagen obtenida con la del retrato del conde-Duque conservado en la Hispanic Society y el de Luis de Góngora observamos una gran semejanza en las pinceladas que marcan el encajamiento de los ojos y la manera de ejecutarlos. En todas ellas coinciden los mismos puntos de luz sobre los párpados y en los breves toques de iluminación de la pupila personalísimos del pintor, que se reiteran en todas las obras.

También cabe reseñar la fina línea blanca, claramente visible en el filo de la gola, procedente de la materia pictórica que el pintor solía acumular en el extremo de las pinceladas, como recurso muy frecuente en las obras de la autoría del pintor desde su época sevillana.

Es esta obra se percibe claramente el inicio de un cambio en su técnica de la que se corresponde con su época madrileña, con fondos mucho más claros, siendo totalmente coincidentes los de este retrato con los retratos del conde-duque de Sao Paulo y el de Felipe IV del Museo del Prado.

¹⁰ GARRIDO PÉREZ, Carmen: *Velázquez, Técnica y Evolución*. Madrid, Museo del Prado, 1992, pág. 161.



6. Imagen radiográfica.

La obra presenta un menor contraste radiológico, abandonando el modelado de las figuras con abundante materia muy cargada de blanco de plomo y aligerándolos por lo que presentan una menor densidad y más rápida estructuración elaboración.

La pintura carece de correcciones o arrepentimientos, que tampoco están presentes en los rostros de otras pinturas de época coincidente con la que nos ocupa, en las que las correcciones aparecen en el cuerpo del personaje o elementos complementarios de la escena.

Las pinceladas son largas y certeras, dando vida a la figura en una realización que se muestra rápida en el tiempo, quizás en una sola sesión, evitando los largos posados a personas con múltiples e ineludibles obligaciones.

En definitiva, todos los análisis estilísticos y radiológicos abundan en mismo sentido expuesto, por lo que concluimos que nos encontramos ante una bellísima obra de Velázquez, en la que, si bien muestra la pronta madurez del pintor, también nos ofrece la excelencia de sus primeros trabajos madrileños, razones que le permitieron colocarse de inmediato a la cabeza de sus coetáneos y apunta el genio que le permitió ascender a las cotas más altas del arte de la pintura y al reconocimiento de las generaciones venideras como uno de los mayores genios de su arte.

Un nuevo Ecce Homo de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española

Fernando Llamazares Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

El presente artículo estudia un nuevo busto de un Ecce Homo, propiedad del Ministerio de Justicia e Interior, que se lo ha cedido en depósito a la Cofradía de Jesús de la Redención de León, y que ofrece todas las características estilísticas y formales de la escultura barroca andaluza Luisa Roldán. A la par, se ofrece el mensaje de esta iconografía, de rai-gambre muy hispana, en el marco teológico.

PALABRAS CLAVE: Luisa Roldán/ Roldana/ Busto/ Barroco español/ Durero.

An unknown bust of "Ecce Homo" made Luisa Roldán "La Roldana", and the theological meaning of this iconography into Spanish baroque sculpture

ABSTRACT

This article studies a new bust of an Ecce Homo, owned by the Ministry of Justice and Interior, which has loaned it out to the Jesus' Redemption Brotherhood in León, and which offers all the formal stylistic characteristics of the Andalusian baroque sculptor Luisa Roldán. In a parallel way, the message of this iconography, of a very Hispanic tradition, is offered within the theological framework.

KEY WORDS: Luisa Roldán/ Roldana/ Bust/ Spanish baroque/ Dürer.

La cofradía de Nuestro Señor Jesús de la Redención de la ciudad de León procesiona desde 1996 un busto de madera policromada del "Ecce Homo", propiedad del Ministerio de Justicia e Interior, que se lo ha cedido en depósito para su exposición y desfile procesional¹. Desde el primer momento nos llamó la atención la alta calidad de esta obra, de tal modo que la calificamos como una estupenda manifestación barroca de Cristo, incluyéndola dentro de los esquemas de "Ecce Homo" que tanto predicamento había tenido durante el barroco español, popularizados entre otros artistas por Pedro de Mena². Después de detenidos análisis estilísticos y for-

* LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando: "Un nuevo *Ecce Homo* de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 87-95. Fecha de recepción: Marzo 2009.

¹ Esta escultura antes de su llegada a León se encontraba en un estado un tanto deplorable, de tal modo que se hizo totalmente necesaria una pertinente restauración con cargo a la cofradía, pues mostraba pérdidas de volúmenes en varias zonas. Había piezas desencajadas y sueltas. Dos clavos amarraban el antebrazo con el brazo. Una corona de espinas presentaba elementos alámbricos, desperfectos en la policromía etc. Sin afectar para nada a la estructura original, esta imagen es revestida con una túnica desde la cintura hasta los pies y un manto de tela sobre sus espaldas, imitando de este modo figura de cuerpo entero para así presentarla con la máxima dignidad en los desfiles procesionales semasanteros. Quiero dejar aquí constancia de mi más profundo agradecimiento a la Cofradía de Nuestro Señor Jesús de la Redención de León por las facilidades y atenciones que me prestaron para estudiar este obra

² LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando: "La escultura procesional en León", *Semana Santa en León*, León, 2000, pág. 99.

males creemos no solo que este busto corresponde a la escultora sevillana Luisa Ignacia Roldán (1652-1706), más conocida como La Roldana, sino que además es una manifestación muy sobresaliente en el conjunto de su producción artística. Consideramos esta obra de la etapa de madurez de la escultora y perteneciente a su período madrileño³.

Este *Ecce Homo*, de tipo de busto cortado horizontalmente a la altura media de las nalgas, de 94 centímetros de altura, está tomado puntualmente del grabado del mismo tema de cuerpo entero firmado por Alberto Durero en 1512, si bien invirtiendo la posición. El simulacro de Jesús muestra su pecho semidesnudo, pues está cubierto en parte por una clámide que a la par tapa su espalda, y deja sus brazos caídos y cruzados por delante de la cintura con ademán de estar maniatado. Su cabeza, inclinada hacia su derecha, con cabellera abundante y distribuida simétricamente sobre sus hombros, ofrece un rostro de dolor contenido, con mirada baja, boca entreabierta cargada de ansiedad, y barba que finaliza en una perilla partida bilateralmente. Provisto de los habituales postizos – ojos de cristal, pestañas y dientes de pasta – se completa con una cuidada policromía brillante en las encarnaciones de su torso, rostro, brazos y manos destacando con un color azulado el recorrido de sus venas. Las heridas propiciadas por la coronación de espinas y muñecas maniatadas se traducen en chorretones de sangre. Cabellos y barba se pintan en color negro, mientras la clámide toma un tono rojizo con una fina cenefa de roleos dorados.

Formalmente este busto se vincula íntimamente con los dos autógrafos de Luisa Roldán de la catedral de Cádiz e iglesia de San Francisco de Córdoba⁴. El esquema compositivo de los tres tiene como fuente común el grabado, ya citado, de Durero, si bien el que más se ciñe a él es el que ahora nos ocupa. Esta tríada presenta en común una concepción poderosa en la anatomía de tronco, brazos y manos, aflorando venas y tendones con gran sensibilidad en su epidermis, además se repite en los tres toda una serie de sintagmas estilísticos propios de su autora en la distribución de cabellos y perilla, configuración de ojos, cejas, boca y nariz, pero donde la coincidencia ya es total es en la elaboración de brazos, manos y dedos por los que discurre la misma disposición de nervios y venas. El grosor en las falanges proximales de las manos hasta su unión con las medias queda destacado notablemente y se vuelve también a ampliar en las distales, característica esta repetida en gran parte de su producción⁵.

³ Sobre la bibliografía existente de Luisa Ignacia Roldán puede consultarse el muy completo repertorio recogido en *Cat. Exp. Roldana*, Sevilla, 2007, págs. 227-235.

⁴ El busto gaditano fue completado con el resto del cuerpo, posteriormente, de tal modo que ha quedado convertido en escultura total de bulto entero. Véase: HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique: "Historia de una escultura. El Ecce Homo de la Catedral" *Diario de Cádiz*, 29-3-1985. Sobre esta obra puede consultarse también, PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Una obra de Luisa Roldán. El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz", *Diario ABC*, Sevilla, 14-12, 1984. En el interior de este Ecce Homo, hay un documento explicativo que entre otros datos afirma que había sido realizado por "La insigne artífice doña Luisa Roldan en compañía de su esposo Luis Antonio de los Arcos".

⁵ En el momento de la restauración se le añadió algún dedo como el pulgar de la mano derecha pues ya faltaba.



1. LUISA IGNACIA ROLDÁN. *Ecce Homo*.
Vista frontal.

No obstante, también hay sustantivas diferencias entre ellos, pues los dos ejemplares andaluces, anteriores en el tiempo, ofrecen un rostro más dramático y tanto las voluminosas coronas de espinas que se tallan sobre sus cabezas, como el protagonismo que toman las sogas que se unen y anudan los extremos de las clámides a la altura de uno de los hombros, como las que cuelgan del cuello hasta maniarar con seguridad al Reo, son elementos pasionistas muy reales y convincentes inherentes al momento escenificado. Esa esencialidad plástica quedará muy atemperada en el modelo que nos ocupa, pues aquí, si bien no se suprimen aquellos instrumentos de horror pues así lo exige la iconografía, se sustituirán por añadidos postizos, con un carácter más naturalista. En los tres modelos se añade una caña natural que portan en su mano izquierda.

Pero, si la relación formal con sus homónimos gaditano y cordobés es clara, hay que tener muy presente además la profunda vinculación, en fondo y forma, con el rostro del Nazareno del convento conquense de Clarisas de Sisante⁶. El modelado del rostro de ambos es muy semejante y más delicado y dulce que en el caso de los dos anteriores, mucho más dramáticos. Bien se puede comprender aquí que una y otra obra deberán de estar muy cercanas en el tiempo. En ambas imágenes la concepción de las cabezas, ligeramente caídas y ladeadas hacia su derecha por el can-

⁶ Sobre el Nazareno de Sisante véase principalmente: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Jesús Nazareno de Sisante. Una imagen con Historia", *Padre Jesús de Sisante*, nº 4, Cuenca, 2008, págs. 17-28.



2. LUISA IGNACIA ROLDÁN. *Ecce Homo*.
Vista de perfil.

sancio, es muy semejante, y en una y otra se disponen tres huecos para la colocación de potencias que en el caso del conquesse las lleva colocadas. El tratamiento suavísimo de sus rostros, la configuración de los ojos con la mirada baja, la delicadeza del ceño, las cejas alargadas, el mismo tipo de nariz muy correcta, las bocas entreabiertas en un suspiro agotador, permitiéndonos ver dentadura y lengua, la descripción capilar no excesivamente abundante de barba y bigote y la misma disposición de perilla proclaman en todo ello una idéntica gubia. En cuanto al tratamiento de la clámide que cubre parte de su pecho y espalda, ofrece una abultada tela rojiza con cenefa dorada con roleos, de aspecto duro, que se quiebra en dobladuras de efectos casi metálicos y claroscurostas que se vincula también estilística y formalmente también con su última etapa y más concretamente con el tratamiento de paños de obras como la de la escultura de San Miguel de el Monasterio del Escorial.

Esta tipología de imágenes de busto, tanto de Cristo sufriente como de la Virgen Dolorosa, por lo común destinados a espacios apartados y solitarios en centros conventuales y oratorios particulares, sería el mejor nexo para la oración mental y meditación espiritual individual del más puro espíritu intimista. A este respecto bueno es tener en cuenta, para mejor centrar la obra que nos ocupa, como entre los años 1702 y 1705 se conserva una carpeta de cuentas con pagos a Luisa Ignacia Roldán pertenecientes a la casa del duque del Infantado, entre cuyas esculturas documentadas se halla un *Ecce Homo*, una Virgen sedente dando el pecho al Niño y un gran Nacimiento con destino al convento del Rosal en la localidad conquesse de Priego que estaba bajo el patronazgo del Infantado, cuyas obras no han podido ser identifi-

cadás⁷. Por las fechas tan tardías de estas cuentas, ese *Ecce Homo* documentado de La Roldana muy bien podría tratarse del ejemplar que ahora estudiamos⁸.

Sin lugar a dudas, estas manifestaciones pasionistas son claramente devocionales y muy del gusto del Barroco. La literatura acética y mística del Siglo de Oro es pródiga en la contemplación de la *Via Dolorosa*, y muchos de sus textos subyacen bajo las formas artísticas. Pero, en esta tipología de “pasos” de *Ecce Homo*, se hace voluntariamente abstracción de cuantos personajes componían el pasaje evangélico. Todo y todos cuantos rodeaban aquel escabroso acontecimiento sobra. Se ha preferido dejar al protagonista en su soledad⁹. El “*Ecce Homo*”, ese Hombre solo, en este preciso instante, únicamente entrará en diálogo íntimo con el alma cristiana preparada espiritualmente que a Él se acerca, también apartada de todo y de todos. Pero es necesario, para una más exacta comprensión de este pasaje cristológico, contextualizarlo en su mensaje teológico.

EL MENSAJE TEOLÓGICO Y SU PLASMACIÓN EN LA ESCULTURA.

Por antonomasia hay dos expresiones bíblicas neotestamentales que, por su alto contenido cristológico, se ofrecen sin traducción: “*Ecce Homo*” e “*INRI*”, y ambos conceptos están indisolublemente unidos entre sí en el proceso y crucifixión de Jesús, teniendo como responsable clave de los mismos la persona del procurador romano Poncio Pilato. Él planteó a Jesús la peligrosa acusación de ser el “rey de los judíos”, cuya pregunta se la formuló antes de exhibirlo al pueblo “*Ecce Homo*”: “Entonces Pilato entró de nuevo al pretorio y llamó a Jesús y le dijo: ¿eres tú el rey de los judíos? (Jn 18, 33). Esa expresión “rey de los judíos” sería confirmada, a continuación, por el título de la cruz “*INRI*”.

Estas dos proclamaciones están recogidas en el Evangelio de San Juan. La afirmación “*Ecce Homo*” responde al capítulo 19, 5: “Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura”. Díceles Pilato: “Aquí tenéis al hombre”. Las siglas “*INRI*” están tomadas del capítulo 19, 19-22, que dice: Pilato redactó también una inscripción y la puso sobre la cruz. Lo escrito era: “Jesús el Nazareno, el Rey de los Judíos”. Esta inscripción la leyeron muchos judíos, porque el lugar donde había sido crucificado estaba cerca de la ciudad; y estaba escrita en hebreo, latín y griego. Los sumos sacerdotes de los judíos dijeron a Pilato: “No escribas: el Rey de los judíos, sino: “Éste ha dicho: Yo soy Rey de los judíos”. Pilato res-

⁷ HALL VAN DEN ELSEN, Catherine: “Luisa Roldán, La Roldana: aportaciones documentales y artísticas”, *Cat. Exp. Roldana, op. cit.*, pág. 26

⁸ El convento de Nuestra Señora del Rosal que hubiera pertenecido a la Orden Concepcionista hoy día es una gran ruina. Con toda probabilidad esas obras citadas serían desamortizadas.

⁹ Esa soledad voluntaria y dolorosa aquí contemplada, está recogida en “Las despedidas”, tras la Última Cena, cuando Jesús dijo a sus amigos, “a donde yo voy no podéis ir vosotros” (Jn, 13, 33). A la par la soledad y el silencio serán inherentes también al movimiento religioso de la *Devotio moderna*.



3. ALBERTO DURERO. *Ecce Homo*, 1512.
Calcografía a punta seca.

pondió: “lo que he escrito, lo he escrito”.

La acusación contra Jesús como rey de los judíos era la que más le importaba a Pilato, por cuanto pudiera afectar a rebelión o levantamiento político por eso le formuló esa pregunta, esperando que le respondiera que anunciaba un reino distinto del que él representaba y cuyo orden él debía de mantener: Pilato le preguntaba: “¿Eres tú el Rey de los judíos?” Él le respondió: Sí tú lo dices. Los sumos sacerdotes le acusaban de muchas cosas. Pilato volvió a preguntarle: “¿No contestas nada? Mira de cuántas cosas te acusan”. Pero Jesús no respondió ya nada, de suerte que Pilato estaba sorprendido¹⁰. Aquí subyacen las palabras del profeta: “Fue oprimido, y él se humilló, y no abrió la boca. Como un cordero al degüello, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca” (Is, 53, 7).

Tras el azotamiento, coronación de espinas, vestirlo con manto color púrpura, abofetearlo y ridiculizarlo con el saludo “salve rey de lo judíos” a continuación Pilato no encontrando delito en Él, le presentó al pueblo, coronado de espinas y con el manto purpúreo, como el Hombre. “*Ecce Homo*”, “*idou ò Ánthropos*”. Aquí, se manifiesta la conciencia de Jesús de ser el Hijo de Dios (Jn 19,7) y, en contraposición a los hombres que deberían de reconocerlo como Hijo de Dios, es presentado como el Hombre humillado y escarnecido. El hombre presentado por Pilato es para los lecto-

¹⁰ Sobre el concepto de rey de los judíos puede consultarse: FERNÁNDEZ RAMOS: Felipe, *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Salamanca, 2007, págs. 156-159.

res del evangelio su Señor y su Dios¹¹. Según C. K. Barret, en su *Comentario al cuarto evangelio*, al hacer Pilato esta presentación no pensaba en nada de eso. Sus palabras, más allá de la piltrafa humana que tenía delante y que se presentaba con unas pretensiones demenciales, tienen una carga teológica conferida por el evangelista cuya intención va mucho más allá de la materialidad lingüística utilizada para expresarla¹².

Autores como B. Lindars ven en el pasaje joánico del “*Ecce Homo*” una velada alusión al “Hijo del Hombre” y C. K. Barret, afirma que el texto que mejor reflejaría el sentido original de la expresión del “Hijo del Hombre” nos la ofrece el cuarto evangelio en el texto 19, 5: “*idou o Anthropos*”, en la misma línea que el autor anterior, el conocido como “*Ecce Homo*” con cuya indicación Jesús había sido presentado al pueblo por Pilato. Otra interpretación relativamente reciente lo presenta como un título cristológico que es reconocimiento de su dignidad real y divina: el hombre Jesús, en su debilidad e impotencia, posee el poder de juez de la Historia, como “Hijo del Hombre”. En el *Hombre* se halla subyacente, al menos con gran probabilidad, el mito judío o helenista del hombre celeste, del hombre primigenio que parece estar vinculado a la expresión “el Hijo del Hombre”. El cuarto evangelio empalma con el pensamiento apocalíptico del hijo del hombre, que consideraba esta figura como un ser celeste que, al bajar el último día, establecería el contacto con el cielo y la tierra¹³.

Este pasaje del “*Ecce Homo*” tiene también una clara concordancia con el del testimonio de Juan el Bautista cuando al ver a Jesús exclamó: “*Ecce Agnus Dei*” (Jn 1, 29, 36). Si bien ambas expresiones se desenvuelven en situaciones muy distintas, sin embargo resultan complementarias, pues Jesús, el Cordero de Dios, es además el Hombre perfecto, el paradigma humano que Dios muestra al mundo, aquel que entrega su vida por los demás, su revelación definitiva.

Esa idea de hombre perfecto, en el “paso” de Jesús como “*Ecce Homo*”, se ha transmitido fielmente en la materialización de los rasgos formales en la escultura barroca española, pues a pesar de tanta tortura previa que le habría convertido en una piltrafa humana, se nos ofrece no solo la grandeza psicológica de la persona sino una anatomía, por lo general, elegantemente elaborada en todos sus miembros. Bajo estas cuidadísimas imágenes del “*Ecce Homo*” subyace la imagen de belleza exaltada en el salmo 45 (44), 3: “*Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis, propterea benedixit te Deus in aeternum et in saeculum saeculi*”.

Un concepto de idealización formal clásico se manifiesta con claridad en la amplísima nómina de bustos de este género que abundaron en el Barroco español, principalmente en el foco castellano y más singularmente en el andaluz. Pero ya en Castilla, en el siglo XVI, existía un claro precedente en este sentido creado por Juan

¹¹ FERNÁNDEZ RAMOS, Felipe: “*Ecce Homo*”, *Diccionario del mundo joánico*, Burgos, 2004, pág. 270.

¹² Recogido por FERNÁNDEZ RAMOS, Felipe, en “*Ecce Homo*”, *Diccionario de Jesús de Nazaret*, Burgos, 2001, pág. 301.

¹³Sobre estos aspectos véase: FERNANDEZ RAMOS, Felipe: *La realidad suprema y su teofanía definitiva*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2007, págs. 13-14.

de Juni, en su *“Ecce Homo”* para la iglesia de Villanueva de Duero, cuyo modelo entronca con esculturas de la antigüedad greco-romana, recordando la grandeza y fuerza de muchos de los bustos de los emperadores romanos. En el siglo XVII será Gregorio Fernández quien plasmaría esta versión en busto (ermita de San José de Azcoitia), como en cuerpo entero (Museo de la Catedral de Valladolid), cuya imagen posee un estudio anatómico, en la que, como se ha dicho, “el recuerdo del Doriforo es evidente”¹⁴. El esquema transmitido por Fernández, inspirado en una composición grabada del Bautismo de Cristo de Cornelis Cort¹⁵, tuvo su repercusión en la geografía castellana y leonesa.

Pero será en tierras andaluzas, y más concretamente en Granada, donde el busto del *“Ecce Homo”* más y mejor se prodigó, bien con esquema de algo más de media figura, cortado por debajo de la cintura, o corto, solamente la cabeza con el cuello y parte de hombros y pecho. En este género escultórico se especializaron un buen número de escultores andaluces quienes algunos de ellos lograron las más altas cotas estéticas en este tipo de manifestaciones, superando con mucho a otros focos escultóricos españoles que también realizaron este tipo iconográfico¹⁶.

No pretendemos hacer una enumeración total de los escultores andaluces que nos legaron este tipo de manifestaciones, ni por supuesto enumerar las largas listas de las mismas, pues en modo alguno puede ser este el espacio para ello, por eso haremos una breve relación. Los primeros artífices más destacados en este tipo de iconografías fueron los hermanos García de quienes hay obras desde las últimas décadas del siglo XVI hasta las primeras del siguiente. A continuación, viene Alonso de Mena, pero fundamentalmente será su hijo Pedro quien va a elevar esta modalidad, amplía en su producción, a la más alta gradación estética, si bien en este caso la imagen de Jesús generalmente entrará en combinación con la de la Virgen Dolorosa. La visión de Jesús la dejó maravillosamente recogida bien en solo busto o en busto alargado hasta un poco por debajo de la cintura con los brazos cruzados o sobrepuesto y con gestos de dolor concentrado. Respondiendo a la tipología de busto alargado con unos modelos humanos exquisitamente modelados se hallan, entre otros, las dos muestras magistrales del convento de las Descalzas Reales o el del Museo Nacional de Artes Decorativas, ambas en Madrid. Pero, estos esquemas cristíferos de Pedro no murieron con él, pues una no despreciable nómina de escultores siguieron imitando, con mejor o peor suerte, estos preciados iconos, destacando entre tantos, por su singular calidad, el firmado por Juan Alonso Vallabrille y Ron en 1726 para el convento de San Quince de Valladolid.

También los Mora, Bernardo y José, probaron fortuna en este género pasio-

¹⁴ URREA, Jesús: “Catálogo”, *Gregorio Fernández, 1576-1636*, Madrid, 1999, pág. 134

¹⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito: “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”, *Gregorio Fernández, 1576-1636, op. cit.*, pág. 56.

¹⁶ Sobre el círculo granadino puede consultarse: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “Entre la narración y el símbolo. Iconografía del *Ecce Homo* en la escultura barroca granadina”, *Boletín de Arte*, nº 29, Universidad de Málaga, Málaga, 2008, págs. 85-111.

nista. Bernardo, vinculado familiarmente con Pedro de Mena, realizó un ejemplar para la Capilla Real de Granada, pero sería su hijo José quien conseguiría una mayor relevancia en este campo, siendo autor de un buen número de ejemplares, emparejados frecuentemente con la Madre Dolorosa. En estos ofrece generalmente una tipología de busto cortado por debajo de los hombros, resultando entre tanto y bueno el que se halla en el Convento del Corpus Christi de Granada. Al igual que en el caso de Pedro de Mena, también hubo escultores que siguieron los pasos de José de Mora prolongando su estela hasta bien entrado el siglo XVIII, entre otros su hermano Diego, José Risueño o Ruiz del Peral. Cerramos estas singulares manifestaciones barrocas con la extraordinaria aportación de Luisa Roldán. La escultora, en los exponentes de Cádiz, Córdoba y el que ahora estudiamos, tomó como fuente de inspiración un grabado de Durero y de un modo más puntual lo recogió en el que ahora nos ocupa. Estos tres *Ecce Homo*, de muy alta calidad estética, aportan una nueva frescura a la larga nómina de este género tan del gusto del barroco español.

Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

RESUMEN

Este artículo estudia la iconografía, contexto histórico-social e impresionante promoción artística acometida por los impulsores de la canonización del primer santo americano Santo Toribio de Mogrovejo, quienes prodigaron un generoso agradecimiento a los personajes más relevantes de la corte papal y la Roma del momento por su contribución al exitoso final de la empresa.

PALABRAS CLAVE: Iconografía/ Barroco/ Santos/ Pintura/ Fiesta.

Artistic gifts in Rome. On the occasion for Toribio of Mogrovejo's sanctification

ABSTRACT

This article studies iconography, historic and social context and artistic promotion charged by impellers of Saint Toribio de Mogrovejo's canonization process, who tributed an generous gratitude to relevant people of Contemporary Rome and Pontifical Court supporters of this Project and its successful end.

KEY WORDS: Iconography/ Baroque/ Saints/ Painting/ Feasts.

La creación del primer santo americano se produjo de acuerdo a los dictados de la iglesia tridentina, en el deseo de universalizar el proceso de evangelización nuevamente emprendido. Santa Rosa de Lima subió a los altares en muy breve tiempo, fruto del esfuerzo aunado de la iglesia limeña, la orden dominica y la corona española. Fue la respuesta directa a una necesidad, la de proporcionar a la población americana sus propias imágenes de devoción y resortes de convicción. El virreinato de Perú obtenía así un estímulo que el mundo novohispano aguardó durante décadas¹. Y todavía alcanzaría otras beneficiosas concesiones, como la de santo Toribio de Mogrovejo, cuya canonización se produjo ya en el siglo siguiente, como fruto tardío del mismo impulso².

Frente a santa Rosa, manifestación del sentimiento criollo, santo Toribio, representa más la idiosincracia de la iglesia secular, la misma que sustentó en gran medida el peso de creación de nuevos santos³. La misma que en el mundo ameri-

* QUILES GARCÍA, Fernando: "Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 97-118. Fecha de recepción: Junio de 2009.

¹ RUBIAL GARCÍA, A., *La santidad controvertida: Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, FCE, 1999, págs. 64-72.

² RIPODAS ARDANAS, D., "El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)", *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, 1998, t. II, págs. 289-318.

³ HAMPE MARTÍNEZ, T., *Santidad e identidad criolla: Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*, Lima, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1998. La bibliografía relativa a santo

cano se midió con la regular en el control de los fieles y el manejo de las parroquias⁴. Fue su estructurador, un obispo-pastor tridentino al modo de san Carlos Borromeo, que al decir de su biógrafo, era necesario, por ser “un varón apostólico que ejecutase cuanto el Concilio ordena, y fuese un maestro de los preladados y del clero y del mundo todo, que enseñase más con obras que con palabras, la lengua fuese la vida, las palabras los hechos ejemplares, los documentos las obras”⁵. Su trayectoria se acomoda a ese mismo patrón, una vida de sacrificios y renunciaciones en pro de su feligresía, concluyéndola mientras cumplía con sus atribuciones, en 1606, durante la segunda visita apostólica a la diócesis limeña. Ésta era la vertiente más atractiva de su comportamiento y la elegida para ensalzarlo en su camino a los altares.

La santificación del virtuoso sacerdote sólo fue posible tras un largo proceso que arrancó años después de muerto y culminó en 1729, con el decreto de canonización y su inscripción en el santoral romano. Ello fue posible con el beneplácito del colegio pontificio y la concurrencia de numerosos hombres de iglesia, diplomáticos e intelectuales. La corona jugó un papel protagonista destacando a sus principales funcionarios italianos, sobre todo el embajador ante la Santa Sede, y una serie de agentes que se sucedieron, a veces de manera abrupta, en la administración del negocio, Alonso Torralba, Juan Antonio Díaz de Arce y Domingo Vaccari. La secuencia de los hechos, como recuerda uno de los gestores, Díaz de Arce, empieza el 20 de diciembre de 1678, con la firma del decreto de beatificación, realizada por Inocencio XI, siendo Toribio anotado en el martirologio el 23 de junio de 1680. Al cabo de unos meses, el 19 de abril de 1681, le fue concedido el rezo. A partir de entonces se emprendió el proceso de canonización, que se sustanciaría con celeridad, en relación con otros casos, incluido el de los siervos de Dios que le acompañaron en la subida a los altares. Tal vez el trance más apurado se produjo en la aceptación de los milagros, puesto que de los doce casos presentados a la Sacra Congregación de Ritos, sólo tres fueron asumidos, los que el pontífice tardaría en sancionar por falta de la adecuada calificación⁶.

En un acto de revitalización de esta práctica religiosa, empujado por un papa que había tenido que enfrentar el problema jansenista y otras disidencias, fueron ocho los canonizados en 1726: los franciscanos Francisco Solano y Giacomo della Marca, los jesuitas Estanislao de Kotska y Luis Gonzaga, el carmelita Juan de la Cruz, el servita Pelegrino de Laziosi y la dominica Inés de Montepulciano. Una equilibrada acción pontificia que había reforzado nuevamente el santoral de las principa-

Toribio es muy abundante, siendo de destacar la obra de RODRÍGUEZ VALENCIA, V., *Santo Toribio de Mogrovejo, organizador de Sudamérica*, Madrid, CSIC, 1957; SÁNCHEZ PRIETO, N., *Santo Toribio de Mogrovejo, apóstol de los Andes*, Madrid, BAC, 1986; VARGAS UGARTE, R., *Santo Toribio, segundo arzobispo de Lima*, Lima, Paulinas, 1989.

⁴ RÍO ALBA, J. del, *La evangelización del Perú en tiempo de Santo Toribio de Mogrovejo*, Biblioteca Redemptoris Mater 2, Callao, 2008.

⁵ *Vida*, fol. 4v-5r. en HUERGA, Á., “La irradiación de san Carlos Borromeo en España a principios del siglo XVII”, *Hispania Sacra*, 81, 1988, pág. 186. No es casual esta vinculación, pues en la basílica romana de santa Anastasia, comparten espacio ambos santos, como resaltó MÁLE, E., *El Arte Religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid,

les órdenes religiosas, además de la de los Siervos de María y de la iglesia secular. Seguía así los pasos de sus antecesores, Gregorio XV y Clemente X, quienes en 1622 y 1671, respectivamente, crearon varios santos a la vez, todos ellos figuras representativas de sus respectivas comunidades religiosas.

No es cuestión que nos deba ocupar en estas páginas el procedimiento seguido en la elaboración de los expedientes de beatificación y canonización de santo Toribio. Ni conocer el cometido de las distintas autoridades civiles y eclesiásticas para dar término a los mismo, como tampoco escrutar las razones que impulsaron a crear el nuevo santo. Nos interesa ver la manera como se instrumentalizaron las obras de arte creadas expresamente mientras se materializaba el proceso. Y no tanto la creación de una hagiografía acorde con los intereses de los promotores, como la aportación a la política de regalos empleada para doblegar voluntades⁷.

No son pocos los estudios que han abordado la creación de la hagiografía barroca en este contexto, como respuesta a una necesidad expresiva, ya sea en el momento en que se debate la oportunidad de crear un nuevo santo, como en el tiempo de su divulgación. Sin embargo, apenas se ha tratado la cuestión del uso de la obra de arte como regalo. Y, sin embargo, fue una costumbre que, a nivel general, se ha resaltado:

“En el siglo XVII, tanto los Cardenales como los Consultores, recibían con el retrato del nuevo santo el importe de una capa de camelot rojo, de un roquete y una sobrepelliz; los demás oficiales y camareros el de su respectiva librea, y gratificaciones también correspondientes a sus trabajos los abogados consistoriales y los secretarios de breves”⁸.

En el caso de Toribio existen relaciones muy explícitas de los gastos y, lo que es más interesante, una nómina de individuos a los que se les regaló con cuadros del santo⁹. En la citada relación de beneficiarios de las obras de arte encargadas por los impulsores del proceso, aparecen reflejados los personajes más influyentes de la corte papal y la Roma del momento, de acuerdo con un plan de allanamiento de obstáculos muy estudiado¹⁰.

Hasta noventa y ocho nombres figuran en la lista, asociados a las calidades de las obras, ya sea original o copia, de un maestro u otro. La encabezan el pontifi-

Encuentro, 2001, pág. 86.

⁶ A[rchivo] G[eneral de] I[ndias]. Patronato, 249, R. 7 (1).

⁷ Aunque es un tema al que le he dedicado diversos trabajos, que vienen a sumarse a lo que otros especialistas han elaborado, me remito al más reciente por su carácter sintético: “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en DE CARLOS, M. C., PEREDA, F., VICENT-CASSY, C. [coords]: *Usos y espacios de la imagen religiosa en la Monarquía hispánica del siglo XVII*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, págs. 135-149.

⁸ La cuenta sigue y los postuladores debían hacer cuantiosos desembolsos, lo que restringía su número y, por ende, el de los procesos. Cfr. ANDRÉS, Fr. A., OSB., “Gastos de la canonización de San Raimundo de Peñafort”, *Hispania Sacra*, 3/5, 1950, pág. 164.

⁹ De soslayo lo he tratado en casos muy cercanos, en especial el trabajo realizado con ARANDA BERNAL, A. M: “El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de Sor Francisca Dorotea”,



1. SEBASTIANO CONCA, *Milagro de San Toribio Vescovo de Lima*, 1726. Archivos Vaticanos, n° inv.40836.

ce y el rey. Al primero le correspondió la mejor pieza de todas, original de Sebastiano Conca, apreciada en 450 escudos; al segundo otra del mismo artífice, pero tasada en 300 escudos. Otra pieza importante, original de Francesco Trevisani, fue entregada a santa Anastasia. De menor cuantía, como evidente demostración de la menor relevancia del personaje, fueron las dos copias de Trevisani hechas para el ponente, el cardenal Albano, y la Iglesia de Lima. Ambas fueron evaluadas en 50 escudos. Y diez menos las copias de Conca y Trevisani, dadas al resto de los relacionados. Entre otros apellidos conocidos, pertenecientes a los consultores y cardenales romanos, se encuentran Barberini, Ottoboni, Gualtieri, Marefoschi, Corradini, Conti, Bentivoglio, Colonna y Orsini. Llama la atención que también la reina de Inglaterra se hizo merecedora de uno de estos cuadros. De menor cuantía aún eran las pinturas, copias de los mismos artistas, las correspondientes a los religiosos, miembros de la curia, participantes en el proceso, el promotor de la fe, el notario de ritos, etc. Algunos de ellos obtuvieron copias de Nicolás Ferri. Por último, hay que consignar tres estandartes encomendados a Pedro León Ghezzi, Plácido Costanzi y Onofre Avelino, los dos primeros para las iglesias de Lima y san Pedro de Roma y el tercero –y más barato– para el colegio de Osuna, en Salamanca. Sólo estas partidas generaron un gasto de 6.086 escudos y 40 bayoques, una cifra abultada que acabaría ocasionado ciertas susceptibilidades. Concretamente el cardenal Bentivoglio expresaría por escrito su opinión acerca de esta desmesurada cifra, en una carta escrita a Francisco Díaz Román el 10 de septiembre de 1727. En un pasaje de la misma diría:

“Toda la suma de quadros, estandartes, y lo demas para dho efecto, importa 6086 exdos y 40 bs, los quales se han distribuido en la forma q se prescribe al folio señalado con la letra D. Y hablando en primer lugar de la suma, esta es excesiva en todas sus partes, respecto de q no se hallará causa de canonizacion hecha asta ahora, q haya consumido tanto dinero para tal efecto. Por los otros siete sto canonizados con sto Toribio se han gastado por cada uno

menos de 2. Exos con q no se comprende como por el solo sto Toribio se a triplicado el dispendio. El dinero juntado p^a esta causa fue recogido de limosnas de fieles, y destinado para la gloria del sto la qual en nada se ha augmentado con gastarse de su Patrimonio una summa tan considerable..."¹¹.

La cifra dada de 26.560,41 escudos rebasó con creces la alcanzada por otro proceso paralelo, el de santa Inés de Montepulciano, que se aproximó a los 18.000 escudos¹².

Hubo intentos de recortar gastos, en algún caso yendo contra la costumbre. Félix Cornejo propuso un ahorro en la adquisición de cuadros, cancelando el segundo de los que le correspondía a Domingo María Vaccari, como procurador de la causa: "...*Siendo costumbre, y estilo q entonces se dé uno al Proc^r de ella y otro despues de concluida, y decretada la sanctificacion, que es el que presentemente pretende, y se le debe a Bacari*"¹³.

En el balance definitivo de gastos queda patente la contribución de cada uno de los artífices a este conjunto de regalos. Podemos saber, de este modo, que Conca hizo dos originales y 42 copias, por los que cobró, respectivamente 750 y 1.680 escudos; que Trevisani participó con un original y 44 copias, dos de ellas de mayor calidad. Ferri hizo seis copias, sin especificar de quién. Y Ghezzi, Constanzi y Avelino sendos originales¹⁴.

Fueron obras encargadas a artífices muy representativos en un momento decisivo para la feliz culminación del proceso, en la década precedente al decreto de canonización. En septiembre de 1720 Ghezzi cobra parte del trabajo de pintura y en mayo y noviembre de 1726 lo correspondiente al estandarte o pendón¹⁵. Trevisani era retribuido a fines de marzo de 1726 por el cuadro de la capilla, en santa Anastasia, y entre los meses entre junio y noviembre, por las copias¹⁶. Constanzi liquidaba entre abril y noviembre del mismo año. Y en abril y julio, Avelino. Por esos meses Conca percibe una parte de lo estipulado por el cuadro del Papa¹⁷. A todos ellos hay que unir José Cucciolini, que participó en la realización del estandarte de Constanzi, con la representación de seis armas por ambos lados del mismo¹⁸.

Al margen de los cuadros demandados para el regalo, hay que mencionar los acordados para respaldo de las celebraciones organizadas una vez conseguida la canonización, de ahí las banderolas destinadas a las iglesias de Lima y san Pedro de

Laboratorio de Arte, 13, 2000, págs. 363-370.

¹⁰ AGI, Patronato, 249, R.17 (1).

¹¹ AGI, Patronato, 249, R. 17 (3).

¹² Así se lo hicieron saber al cardenal Bentivoglio en carta datada el 7 de enero de 1728. AGI, Patronato, 249, R. 17 (2).

¹³ Carta del cardenal Bentivoglio a don Francisco Díaz Román, dada el Roma, el 24 de septiembre de 1727. AGI, Patronato, 249, R. 17 (2).

¹⁴ Véase la relación en el apéndice documental.

¹⁵ "Al Señor Cauallero Pedro Gherzi escs treynta y ocho por los quadrecitos num^o 19 que hizo y se distribuyeron a los Consultores de la Congregacion por D. Juan Diaz de los quales no hauia sido pagado como se ha reconocido por los pagamentos hechos... 38". AGI, Patronato, 249, R. 17 (1).

¹⁶ AGI, Patronato, 249, R. 17 (1), fol. 8.

Roma, así como el colegio de Oviedo de la ciudad de Salamanca¹⁹. Otros espacios reservados para el santo fueron la capilla de la iglesia romana de santa Anastasia, y, en la corte española, el altar principal del templo de los carmelitas calzados, perteneciente al Consejo de Indias. En Roma, la canonización fue celebrada también en la iglesia de Santiago de los Españoles. Precisamente en este templo se festejó por todo lo alto el suceso, con exposición, luminarias e incluso música compuesta para la ocasión²⁰.

En la preparación de la basílica romana tuvieron una destacada intervención el arquitecto Raimundo Bianchi y el estuquista Anibal Marzoli, que prepararon los muros de la capilla para asiento del cuadro²¹.

Por lo que respecta a las fiestas españolas, hay noticias de lo acontecido en Madrid, que celebró la canonización con cargo a los tres mil escudos romanos puestos a disposición del Consejo de Indias, como organizador de la misma. El lugar elegido para los fastos fue el convento del Carmen, donde se levantó un altar presidido por la escultura del nuevo santo. Y los días señalados para ello fueron el 9, 10 y 11 de junio del 28. Un tributo que se prolongaría en el tiempo, con la permanencia de una imagen del santo en la capilla mayor de la iglesia carmelita²². La *Gaceta de Madrid* se hizo eco, el 15 de junio de 1728, de la ceremonia:

“El Real Consejo de las Indias celebró por tres días, que fueron el Miércoles, Jueves, y Viernes de la semana pasada, con singular ostentación, y magnificencia en la Iglesia del Convento del Carmen Calzado de esta Villa, la fiesta de la Canonización de Santo Toribio de Mogrovejo, Arzobispo de Lima; asistiendo el mismo Consejo en forma de Tribunal a todas estas funciones, en las cuales dixo la Missa de Pontifical el Obispo de Isauria, predicaron muy eloquentes Oradores, y tuvo excelente Música de voces, y de instrumentos”²³.

El propio cabildo madrileño quiso celebrar al santo cinco años después de canonizado, encargando al licenciado Antonio Tello de Meneses una obra de teatro que con el título *El Sol en el Nuevo Mundo y pastor más vigilante, Santo Toribio de Mogrovejo* iba a ser representada en la navidad de 1732²⁴. Una composición escrita sobre el texto biográfico de Francisco Antonio de Montalvo (Roma, 1683)²⁵.

¹⁷ AGI, Patronato, 249, R 17 (1), fol. 8.

¹⁸ AGI, Patronato, 249, R. 17 (1).

¹⁹ RUPÉREZ ALMAJANO, M. N., “La capilla del colegio de Oviedo, templo de la ciencia y la virtud”, *Archivo Español de Arte*, nº 300, 2002, págs. 397-405.

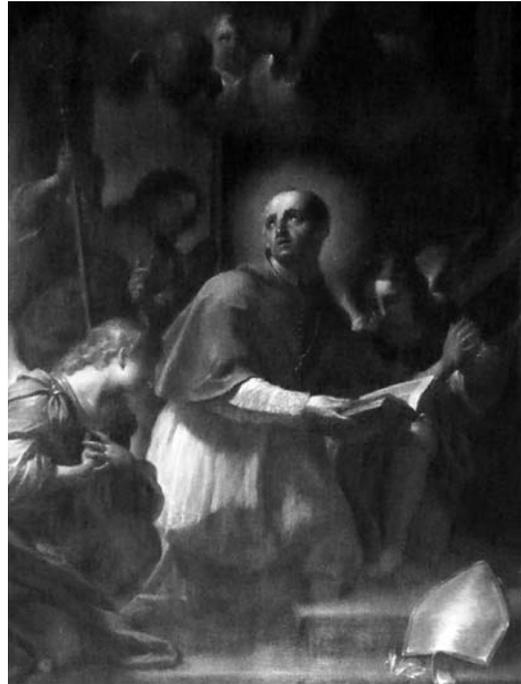
²⁰ AGI, Patronato, 249, R. 17 (1)

²¹ AGI, Patronato, 249, R 17 (1).

²² Resultaba muy interesante la capilla mayor, en donde estaba el sepulcro de Fray Ambrosio Vallejo, Obispo de Popayán y Trujillo de Indias, quien tomó el patronato de la capilla en 1635, pasando tras su muerte al Consejo de Indias.

²³ *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, TORRIONE, M., ed., Paris, Editions Ophrys, 1998, 148, nº 24.

²⁴ RÍPODAS ARDANAZ, D., “Una comedia sobre Santo Toribio de Mogrovejo en el Madrid de Felipe V”, en GUERRA, M., HOLGUÍN, O. y GUTIÉRREZ, C., *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente*



2. *TREVISANI, Santo Toribio de Mogrovejo, 1726. Iglesia de Santa Anastasia, Roma.*

El procedimiento seguido en la configuración de la imagen del santo, requería la participación de un elenco de artistas de reputación. De ahí el interés por contar con los servicios algunos de los más relevantes pintores en activo en la ciudad de Roma en esos momento, especialmente Sebastiano Conca y Francesco Trevisani, ambos protegidos del cardenal Ottavio Ottoboni y del papa Clemente XI. Suyas fueron las matrices, una conservada en los Museos Vaticanos y otra que aún guarda la basílica romana de santa Anastasia²⁶.

El resorte básico de convicción hubo de ser el episodio descrito por Conca, que representa al santo haciendo brotar agua de una roca, para alimentar la seca tierra de la población peruana de Macate. Toribio se encuentra vestido de pontifical y, como un nuevo Moisés, abriendo la vía con su báculo.

La Iglesia quiso recordar su condición de prelado tridentino, comprometido con la iglesia limeña, recién formada. De ahí la importancia de elegir un episodio relacionado con su labor misional. Y ningún mensaje más explícito que el aportado por el cuadro de Conca, que le muestra, además, en uno de los milagros que le hicieron santo. Parecido móvil tuvo la elección del frontispicio de una de sus primeras bio-

Candamón, Lima, PUCP, 2002, II, págs. 1029-1039.

grafías, la *Mirabilis vita* (Roma, 1670), donde dos indios se colocan a los pies de la iglesia²⁷. También en su papel de prelado es recordado en alguna ocasión, como en la estampa en que consagra a santa Rosa de Lima. Y luego una serie de imágenes que exaltan sus valores cristianos. Interesante es el aguafuerte de Joseph Mulder (“J. Mulder Fecit 1688”), que lleva por título *La Estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*²⁸.

No queda claro si entre los cuadros que se repartieron en Roma existieron retratos. Es muy probable, puesto que se había convertido ya en una costumbre. El retrato es un género básico en el impulso de los procesos de canonización, porque estimulaba la devoción al personaje concreto.

Más allá de las tentativas directas de difundir la imagen del nuevo santo, a una reducida escala, tiempo antes de que en efecto fuera elevado a los altares, habría que considerar la proyección a través de las estampas y con un alcance ilimitado. Apenas canonizado se requirió la asistencia de uno de los más reputados grabadores romanos para abrir una lámina con la efigie del santo. Las cuentas reflejan el coste de la obra, así como el nombre de su autor, Jerónimo Frezza²⁹. También aluden a los 200 libros “a la francesa” y los otros 205 “en pergamino con 3 estampas dentro”, impresos con el lógico interés por divulgar su biografía³⁰. El eco de esta operación llegó a España y seguramente se extendió por América. Y se acrecentó con sucesivas impresiones. Pero esta es otra realidad, cuyo desarrollo requeriría otro estudio.

²⁵ *Idem*, 1033.

²⁶ Como *Milagro de santo Toribio*, expuesto en la sala XV de la pinacoteca, con el nº de inv. 40836.

²⁷ *Mirabilis vita et mirabilia acta dei Vener. servi Toribij Alfonsi Mogrobesij*, con versión de Anastasio Nicoselli, de 1679 (*Compendio della vita del beato Toribio Alfonso Mogrobesio*).

²⁸ La portada del libro de Francisco de Echave y Assu, *La estrella de Lima...*, editado en Amberes por Juan Baptista Verdussen, en 1688. A Mulder ya le conocíamos por el grabado que preparó del original de Lucas Valdés, con la Vera Efiggies de Fernando de Contreras. QUILES, F., “De la concreción”, *op. cit.*

APÉNDICE DOCUMENTAL

1727-VI-23.

"C

- Franco treisani Pintor por resto de las quarenta copias deue hauer... 204
 El mismo treisani por otra copia mas que ha hecho posteriormente... 24
 El mismo treisani por las telas de los dos quadros grandes a razon de seis escs cada una... 12
 Sebastiano Conca por Resto de 42 copias... 380
 El dho Conca por resto del quadro que hizo para el Papa.. 150
 Egidio Marani por los moldes Moldes que ha hecho para los Agnus del Santo, que quedan en la Guardaropa del Papa... 90
 Juan Bautista Lanini por resto de los adornos de los estandartes... 60.20
 Onofre Auelino por el Regalo que se le prometió del estandarte que ha hecho para el Colegio de Ouiedo... 20
 Joseph Bacile Mercante en Plaza Naona [sic] por resto de los encajes de Oro y Plata... 74
 Por el precio de la cera de los Agnus que se han hecho para España y Lima... 70
 Lorenzo Curtis carpintero por resto de las cornisas de los quadros, en que se incluye la del Rey nro señor... 21.90
 Antº Arno sastre por hauer cosido todos los encajes de las estampas por su Hechura y seda... 10
 Guillelmo Faiure por la Franja que se puso a la Ymagen del Santo que se dio a la Reyna de Yngalaterra [sic]... 4.50
 ...
 Nota de los Accehedores de dha Causa de Canonizacion que han sido pagados de proprio por Dn Felix Cornejo, quien los deue hauer de la Causa.
 Por tantos que ha pagado al Pintor Nicolas Ferri por 2 quadros de a quatro palmos que se hicieron para el Computista y Caxero del Sacro Monte de la Piedad... 20
 Por el Decreto de la Missa propria y el oficio de la translacion de la Sta Casa de Loreto, que se concedió para la Diocesis de Lima, y al faquin que lleuó los quadros al Computista y Caxero de el Monte... 1.50
 Por tantos pagados a Patricio Tullio tirador de las estampas por finiquito de las estampasde el santo.. 5.78
 Por tantos que ha costado un quadro del Santo que se ha dado al Rmo Pe Genl de Sto Domingo... 20
 Pagados a Antº Maggi por la Doradura de las Armas del estandarte que hizo Placido Costanzi y tres cornisas... 16.28
 Pagados por el Porte hasta Genoua del estandarte para el Colegio de Ouiedo y un cajon de Agnus para el mismo Colegio... 2.80
 Pagados a la Aduana por sus derechos de dhos cajones... 1
 Pagados por embalar dhos cajones... 4
 Pagados por la enquadernacion de quatro libros de la Vida del Sto con Armas doradas que se pidieron para el Gran Duque de Toscana y sras Princesas de Florencia... 2.20
 Por las escrituras que se sacaron de la fundacion de la Capilla de Santo Thoribio en la Yglª de Santa Anastasia... 3.20

Nota de los Acreehedores de dha causa de canonizacion que todauia no está concertado su precio y credito.

Sebastian Conca por precio del quadro que esta haciendo para S. M. del qual pretende escs 300: y todauia no queda concertado.

Antº Maggi endorador por la cornisa del quadro del Rey la qual no se ha concertado por no estar acabada.

...

Deuense assimismo tomar Medallas del Santo para la Yglesia de Lima, encajonar toda la Ropa, Medallones, estandarte, quadro para el Rey nro Señor, y Consexo de las Yndias, Agnus y demas que se ha de remitir y embalar, y pagar lo que importare su conduccion, que todauia no puede costearse... 45

...

Deuense tambien los gastos menudos que han hecho los oficiales de Sebastian Conca y el mismo y las jornadas al official que pintó los Regulos alrededor de los quadros por cuyos gastos se pretenden escs 6 y bs 50 y todauia no está ajustado.

Y finalmente se deue la Mancha o aguinaldo a los oficiales del estudio del dho Conca... 6³¹

D

"Nota de los quadros que se han distribuydo para la Canonizacion de S. Thoribio Alphonso Mogrobexo, en conformd de la Lista, que dio el Rmo Pe Genl de Sto Domingo, en que se comprehenden todos los Ssres Cards Consultores y demas Ministros de la Congregon de Ritos, y otras Personas, a quienes se ha considerado ser devidos, segn las Circumstancs, y por lo que se han interesado en la Causa atendiendo a la preuencion que dho Rmo. Pres General hizo en su Memoria:

²⁹ AGI, Patronato, 249, R. 17 (1)

Distribucion	Numº	Autores	Precio	Comisa	Precio	Doradura	Precio											
Al Papa	nº 1	Origi Conca	450	Comisa	10	Doradura	15											
Al Rey nro Sor	Nº 1	Origi Conca	300	-	18	-	-											
A la Reyna de Yngl ^a	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	8											
Barberini	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10											
Othoboni	Nº 1	Copia dho	40	-	6.70	-	10											
Gualtieri	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10											
Fabroni	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10											
Albano Pon ^a	Nº 1	Copia Trevisani	50	-	5	-	10											
Pico	Nº 1	Copia de Conca	10	-	5	-	10											
Polignach	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10											
Zondadari	Nº 1	Copia dho	10	-	5	-	10											
Belluga	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10											
Salerno	Nº 1	Copia dho	40	-	5	-	10											
Cienfuegos	Nº 1	Copia dho	10	-	5	-	10											
Marefoschl	Nº 1	Cop. Conca	40	Comisa	5	Doradura	10											
Pipia	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Pamphilio	Nº 1	Cop dho	10	-	5	-	10											
Ymperiall	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Origo	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Oliuieri	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Marini	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Falconieri	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Corradini	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Coscia	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Santa Ynes	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Lercari	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Bentiuoglio	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Conti	Nº 1	Cop dho	10	-	5	-	10											
Pnpe M ^o Mileto	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Duq ^o de Graulina	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Condes ^a Colonna	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Monar Orsini	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	10											
Mro de Cam ^a	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											
Mayordomo	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											
Mayella	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											
Auditor	Nº 1	Cop Conca	40	Comisa	5	Doradura	8											
Prom ^o de la fee	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											
Sec ^o de Ritos	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											
Gou ^o de Roma	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											
Postul ^o de S. Juan de la Cruz	Nº 1	Cop dho	40	-	5	-	8											

P ^o Comis ^o de S. Carlino por hauer asist ^o a la subsan ^o del Proceso	N ^o 1	Cop dho	40	-	5	-	8												
D Felix Comejo	N ^o 1	Cop dho	40	-	5	-	8												
M ^o Molleda can ^o de Lima	N ^o 1	Cop dho	40	-	5	-	8												
Consejo de Ynd ^o	N ^o 1	Cop dho	40	-	5	-	8												
Ciu ^o de Mayorga	N ^o 1	Cop dho	40	-	5	-	8												
Ygl ^o de Lima	N ^o 1	Cop Trevisani	50	-	-	-	-												
Mons ^o Sacristan	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Mr Ferroni	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Mr Aldrouandi [sic]	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Mr Ansidei	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Mr Girolami	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Mro del S Pal ^o	N ^o 1	Cop Trevisani	24	Comisa	1.50	Doradura	4												
P ^o Pieri	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Romigio	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Mola	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Venancio	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Maratti	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Maccabel	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Ferrari	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Peretto	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Fiorentini	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Guarini	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Caraita	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Membribe	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe de la Scala	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe Mazzara	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Pe S Seuerino	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Mr Gambarucci	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Abbe Ghezzi	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Abbe Reali	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Abbe Piersanti	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Abbe Diuersini	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Abb ^o M ^o de Cerem ^o	N ^o 1	Cop Trevisani	24	Comisa	1.50	-	4												
Abbe M ^o de Cerems	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Soto Prom ^o de la fee	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												
Aug ^o Consistie	N ^o 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4												

Compta de S. Spus	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Caxº de S. Spus	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Duque de Poli Custº de la Capª	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Furriel	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Genl de S ^m Domº	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Mre Nuñez Colegl de Salamª	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Mre Cauachini que escriuió	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Poetr de la Compª	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Solano Poss	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Mr Yturbini	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Esº pco Regio	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Agte Ymperial	Nº 1	Cop dho	24	-	1.50	-	4											
Gouº de la Aduana	Nº 1	Cop Ferri	10	-	1.20	-	3											
Notº de Ritos	Nº 1	Cop Ferri	10	-	1.20	-	3											
Soto Secº de Ritos	Nº 1	Cop Ferri	10	Comisa	1.20	Doradº	3											
Postº de S	Nº 1	Cop dho	10	-	1.20	-	3											

Pelegº																		
Caxero del Mte	Nº 1	Cop dho	10	-	1.20	-	3											
Comp ^m del M ^m	Nº 1	Cop dho	10	-	1.20	-	3											
Sta Anastasia	Nº 1	Origl Treuisani	275	-	-	-	-											
Estande pª Lima pintado por 2 partes	Nº 1	Origl Ghozzi	350	-	-	-	-											
Estande pª la Yglª de S Pª de Roma pintado por 2 ptes	Nº 1	Origl Costanzi	350	-	-	-	-											
Estande pª el Colegio de Ouº de Salamanca pintº por 2 ptes	Nº 1	Origl Auelino	200	-	-	-	-											
	Nº 98	-	4773	-	314.90	-	603											

Papeles para embultos de las Cornisas	-	-	9
			612
Restreto de los quadros			
Los originales de Conca son uno de a escs 450 y otro de a escs 300: en numº	nº 2		
750			
Los originales de Treuisani son numº	nº 1		275
Los originales de Ghezzi son numº	nº 1		350
Los originales de Constanzi son numº	nº 1		350
Los originales de Auelino son numº	nº 1		00
Las copias de Conca a razon de 40 escs cada una son	nº 42		1680
Las copias de Treuisani a razon de a 24 escs nº 42 y nº 2 a razon de 50 escs	nº		
44	1108		
Las copias de Ferri a razon de 10 escs son	nº 6		60
	Todas	nº98	4773
Las cornisas son	nº 93		314.90
Los 3 estandartes no tienen cornisas	nº 3		
El quadro de Santa Anastasia no tiene cornisa	nº 1		
El quadro de la Yglesia de Lima no tiene cornisa	nº 1		
En todo como Arriua	nº 98		
Ya la doradura de dha 9ta y tres cornisas importa			612
Y en todo Ymporta el costo de dhos quadros cornisas y endoradura de ellos			5699.90
Restreto Genl del Ymporte			
La pintura de los quadros nº 98 en que se comprehenden los 3 estandartes, como se reconoce antecedentemte Ymporta			4773
Las cornisas según la referida nota importan			314.90
La Doradura como se apunta antecedentemte Ympta			612
Ymporta todo			3699.90
De los cuales se han pagado a los Pintores como parece por la cuenta Genl del Contador de la Causa es a saber.			
En 30 de Marzo a Franco Treuisani con orden al Mte			100
En 1 de Abril a Placido Costanzi con orden ut supª			100
En 2 dho a Onofre Auelino con orden ut supª			60
En 3 dho a Sebastian Conca con orden ut supª			100
En 28 de Mayo al Cauallero Ghezzi con orden ut supª			100
En 22 de Junio a Franco Treuisani con orden ut supª			175
Dho dia al dho Treuisani orden ut supª			50
En 6 de Julio a Onofre Auelino con orden ut supª			40
En 20 dho a Placido Costanzi con orden ut supª			50
Dho dia a Sebastian Conca con orden ut supª			200
En 6 de Sette a Franco Treuisani con orden ut supª			206
En 9 dhco a Sebastian Conca con orden ut supª			300
En 11 de Noue a Franco Treuisani con orden ut supª			300
En 11 de Noue a Placido Costanzi con orden al Mte			200
En 12 dho a Sebastian Conca con orden ut supª			400
En 18 dho al Caur Ghezzi con orden ut supª			250

En 14 de Dicre a Franco treuisani con orden ut sup ^a	300
En 20 dho a Sebastian Conca con orden ut sup ^a	250
En 7 de Hen ^o a Sebastian Conca con orden ut sup ^a	250
	3431

Y por el Descargo del sor D Felix por el Din^o que ha parado en su poder se han pagado es a saber

A Sebastian Conca	100
A Onofre Auelino	100
A Nicolas Ferri	40
	240

Al Carpintero por las Cornisas según parece por las qtas Gens del Contr de la Causa en 16 de Mayo de 1726 a Lorenzo Curty con orden al Mte de Piedad 50

Y por el Descargo del sor D Felix por lo que ha parado en su poder pags al mismo Curtis 293 / 343

A los endoradores por lo que parece por las quantas Gens del Contr de la Causa con ordn al Monte de Piedad a Simon Gidone por finiquito 30

Y por el Descargo del sor D. Felix por lo que ha parado en su poder al mismo Simon Gidonien tres partidas 114

A Antonio Maggi	421
Y en todo	4588

De manera que se quedan deuiendo a los Pintores y demas comprehendidos en esta nota saluo error” 1111.90³²

1727-IX-24. Roma

El cardenal Bentivoglio al sr d. Francisco Díaz Roman

“Señor mio teniendo entendido q dn Felix Cornejo intenta anular una de las partidas, q ha puesto el Procr D Domingo Maria Vacari en el papel q me ha presentado de su credito contra la causa de sto toribio Mogrovejo, que despues de examinado, y tasado por el sr Cardl Belluga embie a VS y es la del quadro del Sto, la qual se le debe como Procr que ha sido de la causa de la canonizazion, sobre el pretexto de haverle ya dado el referido quadro, //vto lo qual quiere Dn Felix probar de un orden suyo de 40 exos para el Monte de piedad a favor del expresado Bacari por el equivalente del quadro, he creído de mi obligación prevenir a VS que el quadro que Dn Felix dice haver dado al Bacari, ha sido el q se le debia al principio de la causa, como VS podrá reconocer de la adjunta copia de orden, q Dn Felix trahe a su favor, y lo remito a VS para desengaño de la equivocacion de Cornejo, siendo costumbre, y estilo q entonces se dé uno al Procr de ella y otro despues de concluida, y decretada //sig la sanc-tificacion, que es el que presentemente pretende, y se le debe a Bacari: todo lo qual pongo en noticia de VS para q se sirva passarlo a la superior comprehension de los sres del consejo, a fin q esten iluminados de quanto ocurre en este particular. Ge Dos a VS ms as como desseo. Roma, 24 de sptre de 1727”³³.

³⁰ Todo en 288 escudos, siendo pagados a cuenta 205. *Idem*.

³¹ Patronato, 249, R.17 (1)

1727-IX-10.

Copia de carta escrita a don Francisco Díaz Román, en 10-IX-1727 por el cardl Bentivoglio con despacho de 11 de mayor remitiendo la cuenta que don Gregorio de Molleda, obispo de Isauria envió a este consejo real tocande a los gastos de canonización. "El ultimo examen q queda pr hacer es por el gasto de los quadros, estandartes, cornisas, doradura //hoja 3 de las mismas, vanderado, y otros ocurridos por causa de los mismos quadros, y no puedo dejar de admirarme q el quadro para S. M. q debia embiarse ante todas cosas, y preferirse a qualqr otro se haya dejado para el ultimo, pues haviendose comenzado despues de todos, no está todavía acavado, y aunq esta omision puede atribuirse a puro descuydo, sin embargo, es digno de toda observacion.

Toda la suma de quadros, estandartes, y lo demas para dho efecto, importa 6086 exdos y 40 bs, los cuales se han distribuido en la forma q se prescribe al folio señalado con la letra D. Y hablando en primer lugar de la suma, esta es excesiva en todas sus partes, respecto de q no se hallará causa de canonizacion hecha asta ahora, q haya consumido tanto dinero para tal efecto. Por los otros siete sto canonizados con sto Toribio se han gastado por cada uno menos de 2. Exos con q no se // comprende como por el solo sto Toribio se a triplicado el dispendio. El dinero juntado p^a esta causa fue recogido de limosnas de fieles, y destinado para la gloria del sto la qual en nada se ha augmentado con gastarse de su Patrimonio una summa tan considerable. [...]

Ademas la distribucion de los quadros se ha hecho con sobrada libertad, pues a todos aquellos señalados con la * estrellita en la quenta, no se debia quadro alguno, no haviendo ni fatigado por la causa, ni dado ayuda para el feliz éxito de la misma..."³⁴

1728-IV-9.

Fiscal ha visto cartas de Bentivoglio que cuenta lo ocurrido con el obispo de Isauria. Se hace relación de la dependencia desde su origen "que se reduce a que estando de virrey del Peru el Duque de //vto la Palatta recogio de limosna 40. Ps para la canonizacion del sto cuia summa de orden del consejo se puso en poder de dn Alonso de los Rios canónigo de Lima q se hallaua en Roma para acudir a esta causa de orden de su cauildo que los puso a rreditos y despues se entregaron de orden tambien del consejo a Don Alonso Torralba Ajente de S. M. en aquella corte para que los administrase y multiplicase; Y que estando en este estado la cassa de Silva que se hallaua declarada acreedora de vna gruesa summa de dinero contra el cauildo de Lima mediante tres sentencias conformes de la rotta en fuerza de las cuales se auian expedido los mandattos cuio credito probenia de auer dado el cau^o Silua 22.300 excos a cambio maritimo a vn cierto canonigo llamado Valladolid, que se hallava de procurador del referido cauildo de Lima para los gastos que ocurriesen de la Beatificacion de sto Toribio: Y que con este fundamento la cassa de Silua auia echo secuestrar los referidos capitales que el Duque de al Palatta auia recogido de limosna, pero que huiendose despues controbertido esta materia en signatura, fue

³² Patronato, 249, R.17 (1)

reucado el secuestro... [puesto] que los capitales recogidos por el Duque de la Palatta no eran efectos del cauldo sino limosna de los fieles..."³⁵

1734.

"Emmo y rvmo sr.

En la solemne santificac^{on} de santo Toriuio se dio incumbencia por Dn feliz Cornejo postulador de la causa de dicho santo al Cauallero sebastian Conca, Pintor de haçer todos los quadros neçesarios para la referida santificacon, los quales deuián seruir para la feliz memoria de Benedicto XIII para su Md Catholica, para los Señores Cardenales, para los Señores Prelados, Diputados y Consultores, de la Sagrada Congregaçon de Rittos, como con todo estudio, y diligencia se hizieron y distriuieron y de ellos fue pagado el dho Cauallero Conca según el precio acordado.

Por la misma santificacon se conuino entre //vto el señor Dn feliz Cornejo, y Cauallero Conca de haçer por el preçio de 200 duos la lamina de dicho santo dedicado a su Md Catholica como tambien habiendo salido los quadros de maior grandezza de la que se hauia concordado, y querido el dicho señor Dn feliz, que los que deuián darse a los señores Cardenales, que fueron mas de 40 fuessen retocados de propria mano de dicho Conca prometiendole por ello un reconoçimto de 150 escudos, y ademas otros 50 escudos para los oficiales de la satisfaccion, que havian trabajado, y otros 6 escudos y 50 baios al que pinto los regcados? alrededor de los quadros, y por otros gastos menudos echos por el trasporte de los espresados quadros // sig. cuias partidas importan en todo: 406 escudos y 50 baios según la inclusa cuenta.

De toda esta suma de 406 escudos y 50 baios no a sido todauia pagado el dicho señor Conca por las diferencias naçidas entre los ministros, y por la pertençia de Roma de dho Señor Dn feliz sin emvargo de hauerse imviado a españa la misma cuenta y hauer sido approvada del señor Presidente del Consejo de Indias, y a no hauer suçedido su muerte a estas horas se huiera logrado la satisfaccion, tanto mas que el dinero esta ya depositado para los bancos de Roma, no solo para este effecto sino tambien para pagar otras personas que traua // vto jaron en dicha santificacon. En este estado de cosas el expresado Cauallero conca recurre a v em^a para que se digne escriuir al Nueuo Señor Presidente del consejo de Indias, por la expedicion de las ordenes oportunas, para el dicho pagamto a fin que se pueda presentar a Su Md Catholica al expresada lamina, que todauia se halla en poder del mismo Cauallero Conca, y difundir por todas las partes del Mundo, y particularmte en las Indias, la figura, y la ymagen de santo Toribio, a cuio fin se ordeno y se hizo //img 9 Al emmo y Bmo sor Cardenal Belluga Ministro de S M catca.

Por

El Pintor Cauallero Conca."

"Ha de hauer el Cauallero Sebastian Conca, Pintor, pr la lamina de santo toribio, dedicada a S. M. C.... 200

³³ Patronato, 249, R. 17 (2).

Mas pr reconocimto pr hauer retocado de su mano mas de 40 Quadros... 150
 Mas a los oficiales del mismo Conca de reconocimiento... 050
 Al que pintó los regulos alrededor de los quadros, y otros gastos... 006.50
 406.50³⁶

1734-I-3.

"Excmo sr.

Señor mio el em^o Acquaiuia me ha embiado con su Auditor el meml adjunto con la Lamina y estampa q remito por el Correo pidiendome yo suplique a V Ex^a se sirua dar prouidencia para q de los caudales existentes en este Monte pio pertenecientes a la Canonizacion de Sto toribio se le de satisfaccion y estando en essa Corte como creo Dn Felix Cornejo, mandandole V Ex^a le informe de su contenido, si fuere assi lo q el meml expresa no dudo dara V Ex^a prouidencia a su satisfaccion. Yo no se qn corre oy con estos caudales, ni a qn este encargado lo q anualmte rinden los Lugares de Monte, rembestirlo por q no he tenido incumbencia ninguna en esto;

Y la adjunta peticion debo anadir q abra me parece dos años q yo escriui al Secretario del RI Consejo de las Indias para q representase el Consejo auer recurrido a mi el impresor Rosi, diciendome auia estampado la vida de Sto toribio q de orden de Monsr Obpo de no se //vto se q obispado de las Indias, q corria con la dependencia de la Canonizacion q tenia en su casa Dn Felix Cornejo como pariente de su Muger auia compuesto el Pe Laderchi de la Congon del Oratorio el q dedico a dho RI Consejo embiando una copia, y q no se le auia pagado dha Ympression ordenada pr dho Pe Laderchi, y quasi aprobada por mi por ser una vida bellissimamente escrita, la q dho Pe despues de hauerla yo visto, y parecidome excelentemte quiso se estampase con la seguridad de q dho RI Consejo mandari [sic] se pagase de dhco caudal la ympresion, o se ayudase a ella, viendola y reconociendola, y el agrauio q el dho Pe se le auia hecho en ordenarle no la prosiguiese, guardala tenia ya quasi finalizada, por lo q a representacion mia se le libraron a dho pe por el Consejo no se si sesenta o 80 escudos q su trabajo y el de su Amanuense y diciendole al referido secretario me parecia justo, y debido q a este pobre Ympresor se le diese alguna satisfaccion por dha Ympression, y sesenta escudos q se le librasen me parecia bastante ayuda, me respondio hauia dado parte al RI Consejo, y que le parecia muy justo y daría parte a Su Magd como V Ex^a lo reconocera por la adjunta.

Despues murio dho secretario, y no se ha vuelto a // a hablar de esto, y yo por comiseracion le di 20 escudos para reintegrarme de ellos qdo se le librasen los sesenta Estimaré a V Ex^a mande se busque la carta q yo escriui y Decreto del RI Consejo y q a este pobre se le de la referida ayuda. Todas estas dependencias quedaron indigestas con las dispuestas q se ofrecieron entre el Em^o Bentibollo difunto y Dn Felix Cornejo, sobre qn auia de entender en estos caudales, y como Dn Felix se fue nunca supe el termino q auia tomado esta materia como cosa q no me importaua quedo a la obediencia de V Ex^a, y ruego a Nro sr le gde mos aos. Roma y Henero 3 de 1734"
 Cardenal Belluga a don Josep Patiño³⁷.

34 Patronato, 249, R. 17 (3).

35 Patronato, 249, R. 17 (4).

1734-I-30.

“Paso a manos de VS de orn del Rey la adjunta carta del Cardl Belluga con la q yncluye origl de dn franco diaz Roman y meml del Pintor q abrio la Lamina de la estampa de sto Thorivio Mogrouejo, para q hazien- //vto Vs presente en el Consejo de Yndias, se dé por este la providencia de q se satisfaga al expresado Pintor lo que se le esta deviendo, y a otros acrehedores de los caudales que existen procedidos de la canonizacion...” El Pardo, 30-I-1734. Sor d. Miguel de Villanueva por Joseph...³⁸

1734-III-13.

“El Rey.

Mui Rdo en xpto Padre Cardenal Belluga, mi mui charo y amado Amigo, por Real Cedula de 1º de Marzo del año de 1729 se previno a el Cardenal Bentivoglio que de los caudales que havia existentes en los depositos y lugares de Monte, y se havian recogido de Limosnas, y estaban destinados para los gastos de la Canonizacion de Sant Thoribio Morgobejo [sic], dispudiese se sacasen y entregasen mil ochocientos ochenta y cinco excudos a dipsosicion del Padre fr. Joseph de la Madre de Dios, religioso del orden de trenitarios Descalzos, y Prior del Combeno de san Carlino, poder // haviente de Dn Feliz Cornejo, p^a que con ellos pudiese este Religioso pagar las deudas que se avian contrahido, en la Canonizacion del referido sto thoribio... //sig Y ahviendo puesto en ejecucion la expresada RI orden participo el mencionado Religioso aver pagado a los acrehedores 1.824 exos y 36 vayoques, y que los sesenta y un exos restantes cumplimto a los dhos 1.885 que se decian ser para los gastos de Medalla, cajones, y otras cosas, los havia dejado en el mismo Vanco y Monte por no ser suficiente esta corte porcion para su compra, y remesa... // ...deven añadirse otras dos partidas, la vna de 600 exos romanos que parece haverse arreglado deuserse dar para diferentes recompensas hechas en veneficio de esta causa, y otra de 369 exos y 37 vaiocos que se pueden considerar para los gastos de la conduccion y fletes hasta Cadiz de los quadros y demas adornos que estan en esta Corte, y deuen conducirse a esta, para mi RI persona y Consejo expresado, y para las Medallas que deven remitirse a la dha Yglesia de Lima, que todo importa 2. exos romanos, cuia cantidad es preciso se satisfaga y pague del referido caudal, de Lugares de Monte... //... separandose de ella 3.200 exos romanos que por dha Yglesia se ha convenido entregar al citado mi Consejo, y es la que por el de ha regulado suficiente para que vna efige [sic] q del santo se hizo quando en esta Corte se celebraron las fiestas de su Canonizacion, se coloque en la Yglesia del Combeno de Nra sra del Carmen, con vn Retablo v adorno en que tenga el devoto decente Culto que corresponde...” El Pardo, 13-III-1734. El Rey. Por su mandado don Miguel de Villanueva³⁹.

1734-VI-27. Madrid

“Señor mío. Paso a manos de VS. El Papel adjunto del Prior del convento de Nra sra del Carmen Calzado de esta Corte, con la declaracion que incluye del Maestro de

³⁶ Patronato, 249, r 22 (1)

³⁷ Patronato, 249, r. 22 (1)

obras, sobre el considerable y prompto reparo que necesita la Capilla Mayor, para precaver el riesgo y ruina que amenaza con la proposicion que al mismo //vto tiempo hace, de colocar en la nueva capilla de Nra sra que intenta fabricar, la efigie del Glorioso sto Toribio con su adorno y Altar correspondiente, precediendo la licencia del Consejo y beneplacito del Patrono; para que dando quenta en el de su contenido, y en que no encuentro el mas leve reparo, ni perjuicio hacia la autoridad del Consejo y regalia del Patronato, se digne su // grandeza, resolver, lo que tubiere por mas conveniente, y VS. de participarmelo, a fin de que pueda yo, satisfacer a este Religioso, con muchas ordenes de su mayor agrado.

Dios ge a VS mos aos como deseo. Madrid 27 de Junio de 1734.

Blm de VS su mas segdo seror.

El Marqs de Belzunce (rub).

Sor Dn Migl de Villanueva⁴⁰.

1734-VI-27.

“Señor mio. Paso a manos del VS el papel adjunto del Prior del convento de Nra sra del Carmen Calzado de esta Corte con la declaracion que incluye del Maestro de obras sobre el considerable, y prompto reparo que necesita la Capilla Mayor, para precaver el riesgo y ruina que amenaza, con la proposicion que al mismo // vto tiempo hace, de colocar en la nueva capilla de Nra sra, que intenta fabricar, la efigie del Glorioso sto Toribio con su adorno y Altar correspondiente, precediendo la licencia del Consejo y beneplacito del Patrono; para que dando quenta en el de su contenido, y en que no encuentro el mas leve reparo, ni perjuicio acia la autoridad del Consejo, y regalia del Patronato, se digne su // grandeza, resolver, lo que tubiere por mas conveniente, y Vs de participarmelo, a fin de que pueda yo, satisfacer a este Religioso, con muchas ordenes de su mayor agrado.

Dios ge a Vs mos aos como deseo. Madrid 27 de Junio de 1734.

Blm de VS su mas segro seror. El Marqs de Belzunce.”

A Dn Migl de Villanueva.

Visita de Vicente Alonso Torralba, arquitecto y maestro mayor de obras de la ciudad de Toledo y maestro de obras en la Corte

“Digo yo d Vicente Alonso Torralba, Arquitecto y Mtro Mayor de obras de la Ciud de Toledo Residente en esta Villa de Madrid, y tambien Mtro de obras en ella, que de horden del Rmo P Mtro fr Joseph Ortiz delgado, Prior en su Combto del Carmen Calzado, he visto y reconocido la Capilla Mayor de dho combento, y en ella he hallado necesita de diferentes reparos Mayores y menores en las partes sigtes.

Primera mente he reconocido en el testero del cruzero (lado de la Epistola) es manifestado una quiebra q principia desde la cornisa exterior q sirve de reciuir el Alero del texado y atrabiesa por el Arco Dintelado de la ventana y baja su operación atrabesando por el medio de el Lienzo, dividiendose en dos ramos, uno q es maior que mira a el Altar Maior, y el otro a el cuerpo de la Yglesia, manifestandose por la parte ynterior mui abierta y por la exterior con mas operación y perjuicio, comunicandose asta el Arco de la Puerta (que hai en dho testero) todo el lienzo de la Pared cuarteado.

⁴⁰ 38 Patronato, 249, r. 22 (1)

Tambien se reconoce el cañon de Boveda q pertenece a el crucero lateral (q se une con el dho testero de la quiebra) se halla sentido, y no menos q llega hasta el Arco toral y aun el mismo Arco toral y Anillo se allan sentidos o abiertos, y todo manifiesta la flaqueza del cimientto pues ocasiona desunir aun lo que no es fabricado con el Lienzo de la Pared testero.

Y declaro q fabricandose (como se fabrican) los cañones de Boveda de Ladrillo de canta y Doblado (q llaman chapado) si este jenero de obra llega a desunirse el un medio caño del otro, podra suceder caerse a la Yglesia haciendo mucho daño⁴¹.

1738-VI-11. Madrid.

“Se podria dar Orden para que el sr Cardenal Belluga, hiciese que se desvinculasen de dichos Lugares los mencionados 8.911 escudos y sus redictos, y de ellos se satisfaciesen 2.- escudos a fr. Joseph de la Madre de Dios para que pagase las deudas que a credito de dn Felix Cornejo se havian contrahido en esta causa, y tambien para los costos de dos Quadros del santo, que se havia de remitir para el Rey, y el Consejo, y las Medallas que se devian embiar a la Yglesia de Lima.

Que se remitiesen al Consejo, tres mil y docientos excudos Romanos, que havia convenido la referida Yglesia de Lima se le entregasen, y se havian regulado suficientes para una efigie del santo // que se hizo quando en esta Corte de celebraron las fiestas de su canonicacion se colocase en la Yglesia del Carmen con un Retablo o adorno en que tubiese el devoto decente culto que corresponde. Y que los 3784 excudos y 60 vayocos, que restavan de este caudal, y lo que hubiesen importado sus intereses, se entregasen al Apoderado de la Yglesia de Lima, para con ellos transigir en el mejor modo la deuda de la Casa de Silva. Y aviendose conformado S. M. en todo con este dictamen del Consejo, se expidieron las cedula correspondientes al sr Cardenal Belluga a fray Joseph de la Madre de Dios, y a dn Joseph Garcia del Pino, Apoderado en Roma de la dha Yglesia de Lima: Los quales respondieron ensartas de los años de 1734 y 735, remitiendo al Consejo 4. pesos de a ocho reales de plata, que importavan // los citados 3200 excudos Romanos, dando quenta de que se havian dirigido por Genovaa esta Corte, los Quadros para S. M. y el Consejo, y 30. Medallas de Santo Thorivio y santa Rosa a Cadiz, para embiar a Lima, y pagado los fletes de todo: Y que se hallava ya satisfecha la casa de Silva de la deuda que suponía tener, y sobaban 1.971 excudos Romanos y 57 vayocos para la Yglesia de Lima.

Con este motivo, y haverse escrito un papel por el Prior del Carmen al Sr Decano del Consejo, incluiendole una declarazion del Maestro de Obras, tocante al prompto reparo que necesitaba la Capilla maior de su Yglesia: Proponiendo dicho Prior que para colocar en la nueva Capilla de Nra Señora que se intentava fabricar desde la Puerta del Colateral, que sale al Atrio // y gradas de san Juan, hasta la linea de la Casa donde el Consejo tiene su tribuna la efigie de santo Thorivio con su adorno y Altar correspondiente en el Crucero de la misma Capilla al lado del evangelio, tomandose para esta nueva Obra como tres pies de la referida casa, sin llegar a tocar, ni impedir el paso a la tribuna concluyendo en que dejando esta con sus dos

Aposentos para el Sr Patrono y entrada por la Calle y escalera, commas decendia de la que al presente tiene, se diese al Convento lo demas restante de la Casa para usar de ella a su voluntad trajo el Sr Decano al Consejo, el citado papel;...

Y despues con Papel de 1º de Junio de 735, se remitio a los mismos dos señores Decano, y dn Fernando Verdes, la letra que vino de Roma de 60. Rs de vellon para la citada obra del Carmen;”

“...y respecto de no poder tener efecto la primer Ydea, no ha parecido, según el tanteo hecho, que lo que podrá executarse con los 3200 escudos existentes, comunicado con el Prior y Religiosos de la Orden, es un tabernaculo con su Graderia, que le acompañe por los lados, revajando una Grada del Presbiterio, y colocando la Ymagen del sto entre el tabernaculo y la de la Virgen ssma, y en el casso de no caber en este sitio la efigie, ponerla entre su Magd y la ssma trinidad, lo que parece se podrá costear hasta la ultima perfeccion con 32 a 34. Rs, obligandose con el resto la comunidad a celebrar perpetuamente una fiesta annual del sto en su proprio dia con Missa solemne, sermon, y exposicion del Ssmo Sacramento, sin que jamas puedan ser menos de 60 las velas, que adornen el Altar, y que si en el dicho dia huviese algun embarazo...”

Madrid, 11 de junio de 1738. fdo Marqs de Belzunce; Fdo Verdes Monter⁴².

1740-III-8. Madrid

A don Miguel de Villanueva, por Francisco Ruiz.

“Muy sr mio; en cumplimiento de la Orden del Consejo, participada por VS pasamos dn Pedro de Riuera, y yo ayer Lunes al reconocimiento de la Capilla maior de la Yglesia del Carmen, el que hicimos con asistencia del Pe Prior, y en su consecuencia hemos formado la adjunta declarazon //vto que remito a Vs juntamte con la que se siruio embiarme hecha en el año de 1733 por Dn Vicente Alonso Torralba. Y tengo por combeniente que de las dos? Obras propuestas en la nuestra (eligiendo el Consejo, la que fueze de su agrado), se ejecute en este año para obiar sustos, y maiores gastos el que viene pero esta Santa Quarentena se puede sin cuidado asistir a los sermones que en esta Yglesia tiene el Consejo. // Dios Gue a Vs con salud felizes años que he menester. Madrid, Marzo 8 de 1740.

Perdone Vs no escriuir de mi mano porque la vista me ajuda poco.

BLM de Vs su mas rendo y afectto seruor.

40 Patronato, 249, R. 24 (1).

41 Patronato, 249, R.25 (1).

42 *Idem*.

La influencia de los tratados de monte y cortes de piedra en la arquitectura extremeña del Renacimiento

Francisco Sanz Fernández
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Los tratados de cortes de piedra fueron durante los siglos XVI y XVII una de las fuentes principales de que bebieron los maestros de cantería españoles y franceses para el estudio y aprendizaje de la arquitectura. El ejercicio de la monte, la traza del pitipié, la elaboración de maquetas en madera o la práctica del «contrahacer», que no era sino repetir una y otra vez la ejecución de modelos de arcos en yeso, permitió a estos artistas perfeccionar sus técnicas de corte y ejecución de ingenios hasta alcanzar lo que algunos autores han llamado el «ideal isodomo», es decir, superficies de muro continuas y perfectas que imitan con precisión la apariencia de monumentales esculturas en piedra. Estas técnicas fueron progresivamente recogidas en libros de dibujos y recetas para más tarde pasar a engrosar las páginas de voluminosos tratados, como los de Alonso de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda, gracias a los cuales, por comparación con las obras conservadas, se ha podido precisar los métodos de trabajo que entonces se seguían para ejecutar un hueco en rincón y esquina o una escalera adulcida en cercha. Y es de esos métodos, de esos tratados y de algunos cortes conservados en Extremadura, de lo que hablan estas letras.

PALABRAS CLAVE: Cortes de cantería/ Tratados de arquitectura/ Vandelvira/ Renacimiento en España/ Extremadura.

The influence of the international Montee and cut stone architecture of the Renaissance of Extremadura

ABSTRACT

This article treats of the technologies that to cut the stone there used the Spanish architects of the renaissance, as well as of the books of architecture that Spain handled and were written the sixteen and seventeen centuries.

KEY WORDS: Hewn Stone/ Vandelvira/ Renaissance in Spain/ Extremadura.

La cantería fue, durante el siglo XVI, una disciplina artística vinculada o relacionada íntimamente con la arquitectura, la geometría y las matemáticas. El cantero daba forma a la piedra con diversos instrumentos como el baivel, la saltarregla, la maceta o el cincel, partiendo siempre de un dibujo o patrón a tamaño natural de cada una de las piezas: la monte, que también podía plasmar sobre una superficie de cal fresca o con negro carbón sobre un muro enjalbegado, con la que creaba nuevos ingenios como arcos, bóvedas o escaleras de caracol. El especialista en labrar la piedra, además, tenía que conocer no pocas lecciones de geometría sobre superficies regladas, cónicas o cilíndricas, así como atesorar una gran capacidad para ejecutar esos diseños con la mayor perfección para lograr así superficies de juntas perfectas o cercanas a lo

* SANZ FERNÁNDEZ, Francisco: "La influencia de los tratados de monte y cortes de piedra en la arquitectura extremeña del Renacimiento", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 119-145. Fecha de recepción: Febrero de 2010.

que se conoció como “el ideal isodomo”¹. Trataba pues de crear grandes esculturas de piedra para lo que procuraba trabajar con materiales de excelente calidad, evitando siempre que podía el uso de engatillados o cortes de juntas discontinuos y ocultándolos cuando su presencia era necesaria y aun beneficiosa para la fábrica.

Entre las más antiguas definiciones de este arte que nos han llegado, a saber, se encuentran las legadas en sus tratados sobre la materia por Ginés Martínez de Aranda (*ca. 1599*), Alonso de Vandelvira (*ca. 1590*) y Julián de Mazarrasa (*ca. 1770*), y que son del tenor siguiente:

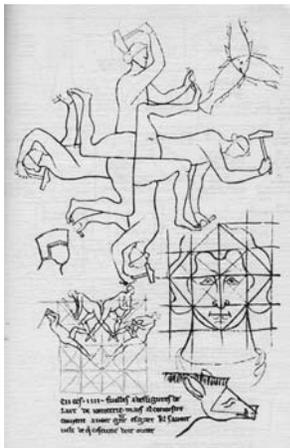
“Traza es toda cualquier figura que, en su distribución, causare alguna alteración de robos y entendimiento de líneas y circunferencias. Éstas se componen de área y partición y monte, de que proceden muchas y infinitas figuras geométricas, como adelante se verán demostración y declaración de definiciones”.

«Traza, aunque puede significar más cosas, propiamente, en la ciencia de Arquitectura, es toda cosa que consiste en cerramiento de arcos, pechinas, capialzados, caracoles, troneras y capillas. El principio de la traza es el punto, y de este proceden en líneas, y de las líneas el área y superficie, y de las superficies los cuerpos do van a parar todas las operaciones. Y así, la especie de la fábrica de este arte son tres: líneas, que son las que incluyen superficies, y superficies, que son las que incluyen los cuerpos, y cuerpo, que es la sustancia corpórea de la fábrica, las especies de las cuales formas son infinitas y de los cuales cuerpos son infinitos. Y porque mejor fundamento y razón se pueda dar de este arte, pondremos primero algunas definiciones y figuras geométricas y instrumentales, para inteligencia de este libro».

«[La monte es lo] más primoroso y sutil de la Arquitectura» pues servía y enseñaba «con tal artificio los cortes de las piedras, que la misma gravedad y peso que los había de precipitar hacía la tierra las mantenía constantes en el aire»².

El arte de la cantería, en sus diversos cortes y variadísimas formas, experi-

¹ Nos referimos a los intentos constantes de estos maestros por perfeccionar las técnicas de corte y conseguir superficies continuas, perfectas y en las que las juntas entre piedras quedaran perfectamente maquilladas entre casetones y molduras, como ocurre en el balcón de esquina del palacio de los Barrantes-Cervantes en Trujillo (Cáceres) o con las llamadas «bóvedas de capilla enlazada», tal cual puede verse en la Lonja de Contrataciones de Sevilla. Ahora bien, podría pensarse que este ideal de perfección intrínseco y fundamento primigenio de la estereotomía como ciencia del corte de la piedra se impone a los restantes elementos que conforman el diseño y acabado de una fábrica arquitectónica. Muy al contrario “el muro ideal” o perfecto se vio frecuentemente interrumpido y condicionado por aspectos tan importantes como: las soluciones particulares dadas por maestros y artesanos para afrontar los problemas surgidos del encuentro entre vanos; el reaprovechamiento de material —engatillados—; o en fin, el funcionamiento mecánico de la fábrica. Algunos de estos problemas desaparecerán en gran medida durante el siglo XVII en aquellos edificios construidos con aparejos mixtos, donde el sillar se reserva exclusivamente para la realización de puertas y vanos que se encuentran en muros de mampostería enfoscada. Sobre el muro ideal nos habla, SOBRINO GONZÁLEZ, M., *La piedra como motivo para la arquitectura*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, ETSAM, nº XVII, Madrid, 2002, págs., 6-ss.



1. *“Livre de portraiture”*. VILLAR DE HONNECOURT, f., 19v. S. XIII.

1Bis. *“Teoría y práctica de fortificación conforme a las medidas de estos tiempos”*. CRISTÓBAL DE ROJAS, portada, 1598.

mentó un desarrollo importante en Francia, Alemania y los reinos peninsulares durante los siglos del gótico. De esta actividad han llegado a nosotros importantes testimonios a través de numerosos edificios, como las catedrales francesas de Reims, Amiens o Chartres, alemanes como Colonia y Ulm, y, especialmente, a través del cuaderno de dibujos y recetas de geometría —*Livre de portraiture*— del picardo Villar de Honnecourt: texto de treinta y tres folios en pergamino redactado durante el siglo XIII, en el que se recogen entre otras interesantes aportaciones, diversas fórmulas, procedimientos o técnicas de geometría, mecánica (máquinas para los ingenios más diversos del momento, como trabucos, arcos, sierras hidráulicas, etc.), carpintería y estereotomía. Terminó éste último, si bien contemporáneo,

² MAZARRASA MOWINCKEL, O., y FERNÁNDEZ HERRERA, F., *Mazarrasa, maestros canteros y arquitectos de Trasmiera*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 1988.

Otras definiciones interesantes encontramos en la obra del padre Tosca:

«Los arcos que adornan y sustentan los edificios y las bóvedas que les cubren y cierran, no son otra cosa, si bien se consideran, que unos cortes, secciones de cilindros o esferas u de otros sólidos cóncavos, hechas por planos verticales o horizontales, rectos u oblicuos: de que resulta la gran diversidad de sus despieces, que explicaremos en su lugar.

Las piedras de que se componen los arcos y bóvedas imitan la forma de una cuña... Constan de seis superficies, de las cuales la interior es cóncava y se llama dovella interior; su opuesta es convexa y se llama dovella exterior; la superficie [exterior], que suele ser vertical, se llama paramento y cara anterior, y su opuesta, paramento y cara posterior. Las otras dos superficies se llaman lechos o juntas, por juntarse y servir de lechos las de unas piedras para las otras. La superficie sobre quien asienta y ajusta otra se suele especialmente llamar lecho y la que asienta sobre ella sobrelecho. La piedra que está en medio de un arco o bóveda se llama clave y las primeras a uno y otro pie bolsoseres». TOSCA, T. V., *Tratado de la Monea y Cortes de Cantería. Segunda Impression. Corregida, y enmendada de muchos yerros de Impresión, y laminas, como lo verá el curioso*, en Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1727.

referido al arte de labrar la piedra, sobre el que aporta la primera referencia conocida de los llamados huecos en esviaje o enviajados³, que alcanzarán los siglos venideros un éxito y una variedad de formas sorprendentes en Valencia, Castilla, Andalucía o Extremadura. Región esta última en la que se conservan, entre otros, uno de similar factura al propuesto por Honnecourt entre el Presbiterio y el dormitorio del Emperador Carlos V en el cenobio jerónimo de Yuste [1].

El texto de Honnecourt no debió ser, empero, una excepción de su época, pues, aunque escasos, son relevantes los testimonios de literatura artística anteriores o posteriores que han llegado a nuestro tiempo. Algunos sobradamente conocidos y excesivamente valorados, como *De rebus administratione sua gestis* del abad Suger de Saint-Denis⁴, otros menos estudiados como la obra de San Gilberto o escasamente referenciados como *De Coloribus et Artibus Romanorum*, atribuida a Heraclio y que, de algún modo, precede otros textos no menos relevantes como *Schedula Diversum Atrium* del monje Teófilo o el *Libro de Arte* de Cennino Cennini⁵.

Sea como fuere, los textos referidos propiamente a la labra de la piedra —en un primer momento en forma de cartilla de mancebo, *vademecum* o prontuario— no se generalizan hasta bien entrado el siglo XVI, cuando los maestros de cantería franceses, portugueses y españoles, en pleno proceso de reformulación del lenguaje artístico “al romano” llegado de Italia, se ven obligados a trasladar a los patrones de la montea una suerte de modelos e ingenios fabricados en ladrillo y de los que no siempre conocían las crípticas o incompletas referencias recogidas, entre otras obras, en las *Medidas del Romano* de Diego de Sagrado (Toledo, 1526) o en las varias ediciones al Vitruvio, para su realización sobre un soporte pétreo. El reto que supuso este proceso de adaptación y sustitución de una arquitectura de ladrillo por otra de cantería, que fue posible gracias a la tradición y el oficio de varias generaciones de maestros formados en el diseño y la ejecución de obra gótica o moderna, fue una de las más significativas aportaciones de nuestro país a la historia del Renacimiento y el desencadenante de que, llegados a las primeras décadas del siglo XVII, cuando la obra de albañilería iba progresivamente ganando terreno a las fábricas de cantería en España, varios artífices recogiesen sus técnicas, fórmulas y procedimientos mecánicos y geométricos en modernos tratados como los de Alonso de Vandelvira, Cristóbal de Rojas o Ginés Martínez de Aranda⁶ [1bis].

³ En el folio 20r de su tratado aparece un dibujo sobre cómo trazar las dovelas para un arco esviajado por triángulos semejantes. Véase la edición facsímil comentada, entre otros autores, por Carlos Chanfón: AA.VV., *El libro de Villard de Honnecourt. Manuscrito del siglo XIII*, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Prof. Manuel del Castillo Negrete”, Churubusco (Méjico), 1978.

⁴ PANOFSKY, E., *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Cátedra, Col. Grandes Temas, 2004; *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983. PATETTA, L., *Historia de la arquitectura. (Antología crítica)*, Celeste, Madrid, 1997.

⁵ CENNINI, C., *Il libro dell'Arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1971.

⁶ En este sentido, resulta interesante citar la situación particular que le tocó vivir a Alonso de Vandelvira, compilador, como sabemos, de los muchos conocimientos de geometría y corte de piedra logrados por su padre,

SOBRE LAS ESCUELAS DE CANTERÍA Y ALGUNOS TRATADOS DE CORTES DE PIEDRA.

Hubo en las Españas y en Portugal desde finales de '400 importantes escuelas de cantería: la levantina, integrada por canteros catalanes, valencianos y mallorquines, como Francesc Baldomar —a quien se debe seguramente uno de los primeros huecos en rincón (*ca. 1460*) construido en nuestro país: el que comunica una de las naves de la catedral de Valencia con la llamada torre del Miguelete—, Pere Comte —valenciano a quien se deben entre otras obras importantes trabajos en la catedral de Valencia (*Arcada Nova*), las desaparecidas torres del *Portal Nou*, el almudín de la ciudad, el *Estudi General*, etc.— o el maestro Josep Gelabert, que nos legó un magnífico manuscrito redactado en 1653 con el título *De l'art de picapedrer*⁷ y en el que, entre otros aspectos, se abordan diversos modos de proceder para la labra y traza de monea de arcos, ventanas, bóvedas, escaleras, pechinas, cúpulas, plantas de capillas... etc. Junto a la escuela levantina, de cuya relevancia han quedado asimismo testimonios construidos como la Lonja de Palma o Santa María del Mar, orales, cual la denominación dada a los caracoles sin núcleo central: «de Mallorca», a pesar de generalizarse su uso en otros territorios peninsulares como Salamanca, Alcántara, en las catedrales de Cuenca y Málaga o en Jaén, y lingüísticos, al tener origen en el catalán gran parte de los términos empleados en los tratados de cortes de cantería del siglo XVII, como capialzar (de *cap* y *alçar* 'levantar'), viaje, *biaxe*, *viaxe* (del cat. *biaix* 'sesgo') o trasdosar (del cat. *tardossa*)⁸, por su trascendencia, la escuela andaluza fue sin duda la más importante.

y que apenas pudo poner en práctica en obras como el convento sevillano de Santa Isabel, dado el abandono progresivo de la obra de cantería por otra de ladrillo y escasa pericia técnica que se vivía entonces en España. Sobre este particular véase nuestro trabajo: SANZ FERNÁNDEZ, F., "La Piedra como motivo para la arquitectura II. Trazas, cortes de cantería, colores y texturas en la arquitectura trujillana del Renacimiento", en *Libros con Arte, Arte con Libros*, M^o del Mar Lozano Bartolozzi ed., Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, págs., 645-657.

⁷ Publicado en edición facsímil hace tres décadas. GELABERT, J., *De l'art de picapedrer*, Mallorca, Diputación Provincial de Baleares, 1977. Véanse asimismo los textos de BÉRCHEZ, J., *Arquitectura renacentista valenciana*, Valencia, 1994; *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993. MARÍAS FRANCO, F., "Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI", en *Les Chantiers de la Renaissance*, París, 1991. ZARAGOZA, A., "El arte de cortes de piedra en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Pere Compte y su círculo", Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Arte, Valencia, 1996, págs., 71-79. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Técnicas de cantería y su aplicación en la arquitectura ubetense", en *Úbeda en el siglo XVI* (Dirigida por MORENO MENDOZA, A), Úbeda, 2002, págs., 395-415.

⁸ Sobre este particular véanse los magníficos trabajos de HERRÁEZ CUBINO, G., "Terminología de canteros renacentistas españoles: «las Voces que entre canteros llamamos», según Alonso de Vandelvira", en *Actas del IV Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española* (Madrid, 1, 2 y 3 de abril de 2004) / coord. por Javier Rodríguez Molina, Daniel Sáez Rivera, 2006, pp., 343-354; "El Diccionario de la técnica del Renacimiento: el léxico de los tratados de arquitectura y de construcción", en *Estudio del léxico y bases de datos* / coord. por Glòria Clavería Nadal, María Jesús Mancho Duque, 2006, pp., 105-118; "Vocablos relacionados con las dovelas en los manuscritos de canteros españoles del siglo XVI", en *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua*, n.º. 1, 2008, pp., 87-92; "Catalanismos en el léxico de los canteros del Renacimiento Español", Edición digital, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.



2. “Compendio de Arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano”. SIMÓN GARCÍA, f., 11 .Ca. 1681.

De ella formaron parte, entre otros, ilustres maestros como Hernán Ruiz II, Alonso de Guardia, Andrés y Alonso de Vandelvira o Ginés Martínez de Aranda, artistas todos ellos que no sólo trabajaron en Andalucía sino que también extendieron su arte por ambas castillas —Uclés, ca. 1530⁹—, Galicia —iglesia de San Martín de Pinario en Santiago de Compostela, para la que da trazas Martínez de Aranda en 1611¹⁰— o Extremadura —Catedral de Plasencia, sobre la que Hernán Ruiz II redacta un informe en 1548—, amén de contarse entre los pocos artífices de su tiempo, a saber, que dejaron constancia de sus conocimientos sobre papel en forma de tratados relacionados más somera o profundamente con los cortes de cantería: caso del *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz II (ca. 1562)¹¹—esencialmente en el “libro segundo del

⁹ Sobre Alonso de Vandelvira hemos consultado los textos de CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira*, Col. Arte y Artistas, Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C.), Madrid, 1954; *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Instituto de Estudios Jienenses, Jaén, 1971 y los más recientes de BARBÉ-COCQUELIN DE LISLE, G., *Tratado de Arquitectura de Andrés de Vandelvira*, 2 Tomos, Albacete, 1977; GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira*, Akal, Madrid, 2000.

¹⁰ Sobre la obra de Martínez de Aranda véanse los excelentes trabajos de VIGO TRASANCOS, A., “El arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín de Pinario en Santiago de Compostela”, *Norba Arte*, XVI, Cáceres, 1996, págs., 103-129; GALERA ANDREU, P., “Una familia de arquitectos jiennenses: los Aranda”, *Boletín del Instituto Estudios Giennenses*, Jaén, 1978. GILA MEDINA, L., “Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno artístico”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, 1988. *Cfrs. etiam*: BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966; *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993 (Contiene artículos publicados con anterioridad, como “Ginés Martínez de Aranda, arquitecto y tratadista de cerramientos y arte de la montea”, estudio introductorio al facsímil del manuscrito en MARTINEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y Trazas de Montea*, Madrid, CEHOPU, 1986; “Los tratados de corte de piedra españoles en los siglos XVI, XVII Y XVIII”, *Academia*, nº 69, Madrid, 1989, 31-62; “Dos ejemplos de cortes de cantería de Ginés Martínez de Aranda en Santiago de Compostela”, en *En torno al arte auriense*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990.

transferente"—, el *Libro de Trazas de corte de piedra* de Alonso de Vandelvira (ca. 1590), que recogía la sabiduría de una saga de canteros de origen flamenco, o del texto *Cerramientos y traza de monteas* de Ginés Martínez de Aranda (ca. 1599)¹².

Menos conocidas por su legado en papel —nos referimos esencialmente al saber de Rodrigo Gil de Hontañón (ca. 1560)¹³ recogido en el tratado de Simón García *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano* (ca. 1681)¹⁴ — que no por la importancia de las obras que nos han llegado, hemos de reseñar asimismo las escuelas formadas por artistas procedentes de la Trasmiera (Cantabria), Vascongadas, Portugal y Extremadura, las cuales, siguiendo el modo de proceder de las lonjas de canteros medievales, en cuyas raíces se sustentaron gran parte de sus recetas y soluciones geométricas y estereotómicas, peregrinaron, extendiendo los conocimientos de su oficio, por Burgos,

¹¹ El manuscrito, escrito en tinta sepia sobre papel, y encuadernado en pergamino, carece de portada presentando el título del mismo al principio de la obra. La inclusión de las trazas del Hospital de la Sangre de Sevilla lleva a datarlo hacia 1560. A lo largo de sus 152 folios, ofrece en un primer apartado la traducción del libro I de Vitruvio para pasar a continuación a diseñar varios dibujos dedicados a la geometría basada en Euclides y en la tradición del oficio; continúa después con el estudio de la perspectiva, en la que sigue a S. Serlio, al igual que cuando estudia los órdenes arquitectónicos y sus proporciones. Otra serie de láminas están dedicadas a la estereotomía, aportando soluciones gráficas a problemas del corte de piedras, especialmente lo relacionado con determinadas superficies regladas, aunque con proyección cónica, como el capialzado del folio 43.

Sobre el manuscrito de Hernán Ruiz, véanse: AMPLIATO BRIONES, A. L., *Teoría y práctica en la obra de D. Siloé, A. Vandelvira y Hernán Ruiz II*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996; *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002. BANDA Y VARGAS, A., *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974. GÓMEZ-MORENO, M., *El libro español de arquitectura*, Madrid, Magisterio Español, 1949. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, L., "Exposición del libro español de arquitectura y de antiguos dibujos ejemplares", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, nº, 75, págs., 104-114.

Entre las ediciones facsimiles hemos consultado: RUIZ, H., *Libro de arquitectura*, Estudios de A. Jiménez Martín... [et al.], Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, Vol. I, 1998. RUIZ, H., *Libro de arquitectura*, Estudio histórico a cargo de Pedro Navascués Palacio, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005.

¹² Hemos consultado la edición: VANDELVIRA, A., *Libro de cortes de cantería de Alonso de Vandelvira, arquitecto. Sacado a luz y aumentado por Philippe Lázaro de Goiti, arquitecto, Maestro Mayor de Obras de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas, y de todas las de su arzobispado. Dirigido a su ilustrísimo Cabildo*, 1646, Biblioteca Nacional, R/12719, títulos 17-22.

Alonso de Guardia dibujó asimismo varias trazas de monte y cortes de piedra en un libro italiano de emblemas, como ha podido certificar recientemente Fernando Marías. Vid. MARIAS FRANCO, F., "Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico", en Aramburu-Zabala, M. A. (dir.) y J. Gómez Martínez (coord.): *Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio, Camargo, 14-17 de julio de 1992*. Santander, Universidad de Cantabria, 1993, págs., 351-359.

¹³ Nos referimos a la fecha en que según Hoag debió escribir Rodrigo Gil el texto, luego incorporado a su tratado por Simón García. HOAG, J., *Rodrigo Gil de Hontañón: his work and writings, late medieval and Renaissance architect in sixteenth century in Spain*, New Haven, 1958; *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Xarait, Madrid, 1985.

¹⁴ GARCÍA, S., *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano. Con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxidos de diversos autores, naturales y estrageros, por... archirecto natural de Salamanca* (Edición facsimil con estudios introductorios de Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos, Valladolid, 1991), B.N.M. Ms. nº 8884. *Cfrs. etiam*: SÁNCHEZ LOMBA, F. M.; NAVAREÑO MATEOS, A., "Vizcaínos, trasmeranos y otros artistas norteños en la Extremadura del siglo XVI", *Norba Arte*, Vol. IX, 1989. MAZARRASA MOWINCKEL, O.; FERNÁNDEZ HERRERA, F., *Mazarrasa, maestros...*, op. cit.; ÁLVAREZ PINEDO, F. J., "Datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en la Rioja (siglos XVI y XVII)", *Altamira*, 1981.

Toledo, Valladolid, Salamanca y numerosas localidades extremeñas como Cáceres, Alcántara, Coria, Trujillo, Plasencia, Medellín o Mérida [2].

UN LENGUAJE CRÍPTICO Y CONFUSO.

En Extremadura ha sido ampliamente estudiada por los doctores Sánchez Lomba, Navareño Mateos, Solís Rodríguez, Tejada Vizuete o García Mogollón la obra de algunos de estos maestros vascos, cántabros y portugueses¹⁵, especialmente lo referido a su trayectoria como artistas o a su labor como arquitectos, atribuyéndoseles así numerosas e importantes obras, que han sido asimismo puestas en relación con algunos de los tratados arquitectónicos más conocidos del primer y último Renacimiento: cuales son los casos de la obra de Sebastiano Serlio, Diego de Sagredo, Marco Vitruvio o Jácome de Vignola¹⁶. Sin embargo, apenas si se ha prestado atención al papel que en la ejecución de las obras de artistas como Pedro de Ybarra, Sancho de Cabrera, Francisco Becerra, Martín de Solórzano, Pedro de Marquina o Pedro Gómez, por nombrar tan solo algunos de los más ilustres que en estas tierras trabajaron, jugaron los textos de cortes de piedra y estereotomía de la piedra. Este hecho se ha debido seguramente, no sólo a la circunstancia de que gran parte de los conocimientos sobre la materia empleados por los canteros extremeños no debió ser recogido, a saber, en compendios de una cierta entidad hasta bien entrado el siglo XVII —hasta entonces debieron existir, aunque no tengamos noticias o sean estas muy vagas, una suerte de cuadernillos con monteas e indicaciones,

¹⁵ TEJADA VIZUETE, F., *Fuentes documentales para el estudio de la arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Mérida y su entorno*, Junta de Extremadura, Badajoz, 2004. NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura y urbanismo de Coria: siglos XVI-XIX*, Instituto Cultural «El Brocense», Trujillo, 1982. SÁNCHEZ LOMBA, F. M., «Arquitectura del Renacimiento en Extremadura», *Norba-Arte*, nº VIII, Salamanca, 1988; «Noticias sobre el arquitecto Pedro de Larrea», *Norba, revista de Arte, Geografía e Historia*, nº IV, Cáceres, 1983; «», págs., 63-76; «Nueva aportación a la obra de Pedro de Ybarra en Extremadura: la iglesia parroquial de Miajadas», *Norba Arte*, nº VIII, 1988, págs., 39-58.

¹⁶ VIGNOLA, J., *Las dos reglas de Perspectiva Práctica, Traducidas i comentadas por Salvador Muñoz, Escultor i Architecto*, Madrid, 1642, Biblioteca Nacional Ms. 11.323 (Ed. Facsímil con estudio preliminar a cargo de Francisco Tejada Vizuete, Badajoz, 1996). SERLIO, S., *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia... dividido en siete libros*, Venecia, Imprenta de los herederos de Francesco dei Franceschi, MCD., (Ed. Facsímil a cargo del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos del Principado de Asturias, Oviedo, 1986). *Cfrs. etiam: Tercero y quarto libro de arquitectura*, Toledo, 1552, en casa de Iván de Ayala, libros III y IV, Biblioteca Nacional, R/ 10246; ROSENFELD, M. N., «Sebastiano Serlio's late style in the Avery library version of the Sixth Book», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXVIII, 1972, págs., 155-172; «Sebastiano Serlio's drawings in the National Bibliothek in Vienna», *The art Bulletin*, Vol. LVI, 1974, págs., 409-ss.

Acerca de la obra de Diego de Sagredo, hemos consultado: SAGREDO, D., *Medidas del romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, en casa de Remó de Petras, 1526. Véase el ejemplar de Salamanca, Biblioteca de la Universidad, nº 36.176. Sobre la obra del tratadista existe asimismo una amplísima bibliografía con estudios excepcionales como los del profesor Marías Franco: MARIAS FRANCO, F., «Diego de Sagredo y sus 'Medidas del romano' (1526), entre España y Francia», en *A Constituição da Tradição Clássica. Atas da I Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica del Programa Cicognara*, ed. Luíz Marques, Biblioteca Central de UNICAMP Campinas-Universidade de São Paulo, Hedra, São Paulo, 2004, págs., 89-104. *Diego de Sagredo: Medidas del romano*, eds. Fernando Marías y Felipe Pereda, 2 vols., Antonio Pareja, Toledo, 2000.

libros de recetas o maquetas de madera a las que se daba un uso eminentemente práctico¹⁷—, sino fundamentalmente a la dificultad que ha supuesto y supone aun hoy descifrar el lenguaje en que esta ciencia, eminentemente geométrica, se sustenta. Para un gremio como el de los historiadores del arte, no es sencillo interpretar el contenido oculto en la monte y cortes de un caracol de Mallorca, de una escalera *adulcida en cercha* o de una *decenda en rincón viaje*. Acostumbrados como estamos a buscar entre los interminables listados de estampas de los textos arriba citados aquella que mejor se adapta o más similitudes presenta con la obra que estamos investigando, la lectura e interpretación de imágenes y diseños concebidos dentro del campo de la geometría proyectiva, es tarea mucho más compleja y laboriosa. De ahí, seguramente, que hayan sido arquitectos como José Carlos Palacio Gonzalo, Enrique Rabasa Díez o Antonio Luis Ampliato Briones¹⁸, los primeros exégetas de nuestro país que han simplificado el contenido de diversos tratados como los de Alonso de Vandelvira y Cristóbal de Rojas, haciendo así más sencilla, no siempre, la labor posterior del historiador. No obstante lo cual ha sido este último —desde Chanfón Olmos a Bonet Correa y Navascués Palacio¹⁹— quien ha recuperado el contenido de estos tratados mediante estudios facsimilares. Labor que ha tenido continuidad en los trabajos, entre otros, de J. Bérchez, M. Gómez Ferrer, A. Zaragoza o quien suscribe estas líneas, ya desde el ámbito regional valenciano, andaluz o extremeño²⁰.

¹⁷ “Este día se cometió al señor Juan Casco, Regidor que vea la información y diligencia que ha hecho el Sexmero de esta Ciudad por ante Miguel Sánchez de Oñate, escribano, acerca de la obra que se tiene de hacer en las Carnicerías de esta Ciudad y asimismo vea lo que dicen y declaran los oficiales y maestros de Hernando Pizarro, y haga que dos maestros que lo entiendan y que sean otros fuera de los que tiene Hernando Pizarro, vean el modelo o modelos que están hechos para la dicha obra, los cuales están de madera y rubricados por el señor Corregidor, para que declaren lo que conviene a esta Ciudad y a las dichas Carnicerías, y se vea si la obra que se hiciere, se hace conforme al dicho modelo de madera que no se exceda en cosa alguna”. Archivo Municipal de Trujillo. Actas de Acuerdos 1569-1576, 1/7/1571, ff., 340-ss. *Cfrs. etiam*: SANZ FERNÁNDEZ, F., *Paisaje, percepciones y miradas urbanas de una ciudad del Renacimiento: Trujillo*, Consejería de Cultura Junta de Extremadura, Badajoz, 2009.

¹⁸ PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Munilla-Lería, Madrid, 2003; *La cantería en la construcción del Renacimiento andaluz*, Biblioteca de Arquitectura del Renacimiento Andrés de Vandelvira, Jaén, 1992. RABASA DÍEZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Akal, Textos de Arquitectura, Madrid, 2000. *Cfrs. etiam*: CALVO LÓPEZ, J., “Los trazados de cantería en la Teórica y práctica de fortificación de Cristóbal de Rojas”, en Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, La Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEDHC, Universidad de La Coruña, CEHOPI, 1998. SANZ FERNÁNDEZ, F., “La piedra como motivo para la arquitectura I. Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento trujillano”, en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte* (Palma de Mallorca, Octubre de 2004), Palma de Mallorca, 2008.

¹⁹ BONET CORREA, A., *Figuras, modelos... op. cit.*

²⁰ Desde los que se ha buscado también recuperar la figura y trayectoria de algunos maestros considerados erróneamente de ‘segundo’ orden y que, no por menos afamados, fueron peores profesionales. Recordemos la cita a Vitruvio que hacía Juan de Torija en su *Breve tratado de todo género de bóvedas...*, 1661, f., 30r.: «Vitruvio, cuya memoria en siglos se ha como eternizado, se lamentó porque en sus tiempos se experimentó, lo que hoy está sucediendo, y sucederá en el proemio de su libro tercero de Arquitectura, dice: Esto podemos ver, así, por los antiguos imaginarios Pintores, porque de aquellos, los que fueron muy conocidos, y estimados, y ricos, aunque no sabían mucho, quedó de ellos gran fama, para los que después de ellos vinieron, y vendrán, así como fueron Mirón, Policleteo, Fidias, y Lisipo, y otros muchos; los cuales alcanzaron la nobleza, y fama, no por sus merecimientos, sino por astucias, y ardidés que usaban para conseguir lo referido; porque así mismo los tales alcanzaron a hacer obras, y las hicieron a grandes Ciudadanos,

«YO NO LO HE SINO POR MALO, MAESTRO DE LOS REMENDONES»

Sea como fuere, la dificultad de esta disciplina no ha sido, desde luego, un problema exclusivo de los historiadores del arte, pues entre los mismos maestros de cantería del Renacimiento, y aun entre los carpinteros de lo blanco²¹, hubo importantes cuitas y querellas referidas a los procedimientos que debían seguirse en el diseño de puntuales ingenios. Enfrentamientos en los que siempre subyacía el problema de la acreditación necesaria de un mínimo de conocimientos de matemáticas y geometría sin los cuales era muy complejo solucionar los problemas mecánicos y esteotómicos derivados de toda fábrica. Baste citar tan solo algunas de estas disputas para comprender la verdadera dimensión del fenómeno.

En primer lugar, las que Rodrigo Gil de Hontañón hubo con los maestros extremeños Sancho de Cabrera Solís y Juan de Urrutia Villarreal por la maestría y ejecución de diversas obras en la Catedral de Coria —1574— y la iglesia de Santa María de Guareña —1560—. Sobre Urrutia escribía Rodrigo Gil en 1574 al alcaide de Alba de Torme, don Francisco Pecellín, que es: “maestro de los remendones”, “yo no le he sino por malo”, “no estaba satisfecho ni de las costumbres de su persona ni de su habilidad en el arte de geometría”²². De Sancho de Cabrera, cuyos desencuentros alcanzaron no sólo a las obras de Guareña sino también las de la parroquial de don Benito, Santiago de Cáceres y, seguramente, Santa María de Trujillo, decía el cántabro en 1560: “yo vi la dicha traza e la cotejé y examiné con la dicha obra que de nuevo el dicho Sancho de Cabrera tiene hecha (...) hallé que no está cosa ninguna hecha en la obra conforme a la traza (...) que es una de las peores cosas que en la traza y en lo que se ha hecho de nuevo hay (...) que andando el tiempo y teniendo la iglesia posibilidad se ha de deshacer e descomponer todo lo que está hecho. ... que no conviene llevar semejante traza adelante, ni proceder por lo que está hecho, por estar mal considerado y trazado, e mal ordenado, e repartido...”²³.

o a Príncipes, y grandes Señores: y por esta razón quedó de ellos la fama. Y al contrario fueron desestimados, Corinto Focense, Efesio y Bizancio: los cuales fueron excelentes y consumados arquitectos».

²¹ Vid. LÓPEZ DE ARENAS, D., *Breve compendio de la carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la leometría, y pñtas del compass*, Sevilla, por Luis Estupiñan, 1633, Biblioteca Nacional de Madrid, R/ 31812. SAN NICOLÁS, L. (O. S. A.), *Arte y uso de arquitectura : con el primer Libro de Euclides traducido en Castellano : Primera parte*, Madrid, por D. Plácido Barco López, 1796, Biblioteca Nacional de Madrid, R/ 37065.

²² Coria, 7 de junio de 1574. Carta del maestro Juan de Urrutia Villarreal a Rodrigo Gil de Hontañón suplicándole que vaya a visitar la Catedral de Coria. Salamanca, 12 de agosto de 1574. Carta de Rodrigo Gil a Francisco Pecellín, alcaide de alba de Torme, relativa a las obras de Villafranca, Medina de Rioseco y Coria. Salamanca, 9 de septiembre de 1574. Carta de Rodrigo Gil a Francisco Pecellín manifestando su desaprobación al nombramiento del maestro de Coria, por lo que se niega a visitar su catedral. *Doc. cit.* en: CASTRO SANTAMARÍA, A., “Aportaciones al epistolario de Rodrigo Gil de Hontañón (sobre la Catedral de Coria y la Colegiata de Villafranca del Bierzo)”, en *Norba Arte*, nº XVII, 1997, págs., 41-51.

²³ Tan demoledor fue el informe que una semana después Rodrigo Gil se hacía cargo de las obras de Guareña: “se leyó una petición del Concejo de Guareña pidiendo se confiase la construcción de su iglesia al Mtro. Rodrigo Gil e otras cosas; e vista la habilidad de Rodrigo Gil mandaron dar la dirección de la obra de la iglesia de Guareña al Mtro. Rodrigo Gil para que la hiciese, a tasación, conforme a la traza e condiciones que está firmada del Sr. Deán e conforme a un parecer del dicho Rodrigo Gil, que así mismo está firmada del dicho Sr. Deán, dando el dicho Rodrigo Gil fianzas legas, llanas e abonadas para hacer la dicha obra a con-

En segundo lugar, dos interesantes documentos relacionados con el concurso a la maestría mayor de obras del recinto granadino de la Alhambra, que tuvo lugar en Madrid en 1620 —al que concurren, entre otros maestros, Bernabé de Gaviria, Gaspar Hernández de Prado o Mateo Sánchez de Villaviciosa, autor de varias obras en las ciudades de Trujillo y Plasencia, que se intitulaba Maestro de Cantería, Arquitecto, Tracista y Agrimensor. Todos suspendieron el examen porque a juicio del tribunal “...no entienden en lo tocante a geometría y aritmética...”—, y el enfrentamiento que en Julio de 1742 tenían Lorenzo Rodríguez y Miguel Custodio Durán con motivo de la postura que cada uno por su parte hizo para terminar la casa, pomposamente llamada Palacio de los Virreyes, en Huehuetoca (Méjico):

“Por lo que mira a dicho don Lorenzo, éste ni es Maestro examinado ni aprobado para hacer postura a esa ni a ninguna obra pública, ni puede ni debe mastrar ninguna obra...porque es público y notorio que, el año pasado, entró a examinarse de Maestro en la Sala de Ayuntamiento, presente Vuestro Corregidor y más de cuarenta personas, y habiéndolo yo reprobado, como Primer Veedor...”.

A lo que replica el dicho don Lorenzo que su arte: *“la trajo muy amplia desde los reinos de España, y aun desde el origen de mi padre que, como Maestro Mayor de Reales Alcázares y fábrica del Obispado de Guadix, desde que nació estoy viendo y ejerciendo en primores, con el agregado de la matemática, de la monte y cortes de cantería, que no sabe Durán, obteniendo en Cádiz, al tiempo de embarcarme, el empleo de aparejador en la fábrica suntuosa de su catedral”*²⁴.

Éstas y otras pruebas demuestran que la historiografía del arte ha pecado tradicionalmente de abordar el estudio de la arquitectura desde una óptica en exceso teórica, obviando su propia naturaleza como arte mecánica que exige al artista realizar números, estudiar proporciones, trazar la monte, elegir los materiales o proponer soluciones empíricas derivadas de su genio creativo y experiencia. No queremos, desde luego, retomar la polémica del *Paragone* acerca de la supremacía de las artes ni la reclamación de Leonardo sobre la necesaria consideración de las artes plásticas como artes liberales, por otro lado absurda y que ya había resuelto muchos siglos antes San Agustín —«...en todas las artes y no solamente en la música, sino también en la arquitectura el artista realiza números y proporciones que se basan en

tento de los dichos Señores Deán e Cabildo S. V., testigos Alonso de Aller e Diego de Rosa, vecinos desta”. Vid. GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, J., *La iglesia de Santa María de Guareña*, Badajoz, 1981, págs., 41-46; “Documento para la Historia del Arte en Extremadura: Directrices de Rodrigo Gil de Hontañón para la iglesia de Santa María de Guareña”, en *Actas VII Congreso Estudios Extremeños*, Cáceres, 1983, pág., 127; “La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en la iglesia de Santa María de Guareña”, *Goya* nº 144, 1978. BENAVIDES CHECA, J., *Prelados placentinos*, Plasencia, 1999, pág., 128.

²⁴ Cit. en: ROMERO DE TERREROS, M., “La carta de examen de Lorenzo Rodríguez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. IV, nº 15, 1947, Méjico, págs., 105-ss.

el conocimiento del Cuadrivio»²⁵—; pero sí constatar, que muchas de estas interpretaciones han subrayado y destacado reiteradamente la condición intelectual y académica del arquitecto sobre el verdadero origen y fundamento de su oficio, es decir, sobre el ejercicio práctico y reiterado de la traza, además del aprendizaje escalonado “a pie de obra” de los secretos de la albañilería, la cantería o la carpintería.

El maestro-arquitecto realizaba en realidad un *cursus honorum* en el arte de la construcción que se iniciaba en un escalafón muy bajo para culminar en un ejercicio cada vez más abstracto y cargado de conceptos ideales, pero que sólo podría dominar desde el cimiento proporcionado por su experiencia.

Esta dualidad de conceptos de la arquitectura como abstracción geométrica y ejercicio físico no ha sido siempre bien entendida, culminando, en no pocas ocasiones, con el triunfo de la interpretación parcial del fenómeno artístico como creación programática —simbólica, social o política— o en la absurda consideración del arquitecto como mero diseñador de dibujos. Por ello intentamos, desde estas letras, descender este arte al terreno más realista de los materiales, las herramientas y los modelos estereotómicos utilizados, heredados y perfeccionados por los maestros-canteros extremeños durante los siglos XVI y XVII. Por cuanto sólo así será más fácil comprender el verdadero sentido de las propuestas que configuran nuestra arquitectura del Renacimiento.

EL LUGAR DE LOS TRATADOS DE CORTES DE PIEDRA EN LA ARQUITECTURA EXTREMEÑA.

Con todo, y para adentrarnos ya en los tipos de cortes empleados en Extremadura durante el Renacimiento, cabe señalar que concretar las fuentes tratadísticas exactas de las que bebieron los maestros asentados en estas tierras desde la segunda mitad del quinientos, es decir, establecer el ‘lugar’ exacto que estos textos ocuparon en el discurso arquitectónico de su tiempo, resulta muy complejo, tanto más por cuanto la historiografía viene señalando la importancia primordial de los libros de Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda, cuando en realidad estos no llegaron a publicarse hasta los años finales del siglo XVI y la primera mitad del seiscientos.

Parece más acertado pensar que las soluciones recogidas por el hijo de Vandelvira fuesen sobradamente conocidas —no sólo por su padre—, al menos en lo que al trazado de superficies cónicas —trompas o pechinas, huecos en rincón y esquina con proyección cónica, etc.—, cilíndricas —arcos, decendas de cava,...— y regladas —capialzados— se refiere, por los “*maestros canteros cortistas*” activos aquellos años, que dispondrían de libros de dibujos, recetas de geometría y colecciones de plantillas de las que tomar referencias —cómo explicar si no la presencia de un *biais passé* en fecha coetánea a la publicación del tratado de De L’Orme en el

²⁵ Hemos consultado el texto crítico de: VARCHI, B., *Lección sobre la primacía de las artes*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1993. BRUYNE, E. de, *Historia de la Estética*, Vols. II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1968, pág., 485.



3. *Pechina cuadrada. Iglesia de Santa María de Brozas. HERNANDO DE GÜEMES, PEDRO DE YBARRA. Ca.1553.*

3 Bis. *Pechina cuadrada. Catedral de Segovia. S. XVI.*

palacio trujillano de Hernando Pizarro (de La Conquista) o de una escalera de caracol de Mallorca en el convento de San Benito de Alcántara²⁶—. Prontuarios celosamente guardados y transmitidos a las sucesivas generaciones de una misma familia, que conseguía así mantener y transmitir los secretos del oficio.

Entrados ya en el siglo XVII parece, en cambio, más prudente señalar la influencia de pasajes concretos fuesen éstos referidos a seriaciones de tipologías italianas —Serlio— o a textos relacionados con el corte de la piedra, como el citado de Alonso de Vandelvira, cuya huella se advierte en las escaleras aduicidas en cerca conservadas en el patio del palacio trujillano de los Carvajal-Vargas, duques de San Carlos, o en el claustro del convento de la Orden de la Merced, en la misma ciudad, amén de en el convento de dominicos de Plasencia.

Sea como fuere, es evidente que el Renacimiento extremeño nos ha dejado muestras a través de las que resulta incuestionable el peso específico que tuvo el arte de cortar la piedra como fundamento artístico del proyecto, sobre aspectos en principio tan importantes como la forma y la teoría de los órdenes. Con esto no queremos señalar la despreocupación de aquellos arquitectos y maestros por los principios vertebradores y ornamentales de la arquitectura “al romano”, pero lo cierto es que éstos aparecen, hasta el último tercio del quinientos, sometidos a un proceso progresivo de

²⁶ Philibert L'Orme no sólo fue arquitecto sino también autor de varios tratados de arquitectura a través de los cuales, junto a Pierre Lescot (Ca. 1515-1578) y Jean Bullant (1515-1578), estableció lo que podríamos llamar un “estilo francés”, basado, como en España, en la libre adaptación de los modelos renacentistas italianos. L'ORME, F., *Le premier tome de l'architecture*, Paris, 1567, libros III y IV. *Cfrs. etiam:* PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *L'architecture à la française*, Paris, 1982.



4. *Arco disminuido. Parroquia de Santiago, Cáceres. 1/2. S. XVI.*

asimilación, aún contaminado por la tradición del adorno epidérmico mudéjar, que hizo muy difícil que pudieran imponerse al peso de la tradición empírica y cortista en que se habían formado nuestros canteros. Parece razonable afirmar así que la formación gótica de estos maestros y su búsqueda del “ideal isodomo” complica toda lectura de aquella arquitectura desde una óptica exclusivamente ornamental y atenta al diseño, tanto más si advertimos que éstos eran, sobre todo, ingenieros de la construcción que por razones de la evolución del gusto y la imposición de nuevos criterios culturales y simbólicos se vieron forzados a engalanar sus fábricas con telones ornamentales de repertorios de roleos, *putti*, tritones u ordenaciones *a candelieri*.

“PORQUE DE GRADO EN GRADO SE HA DE IR ME PARECIÓ COMENZAR POR LAS PECHINAS”.

Siguiendo el orden dado por Alonso de Vandelvira en el folio seis vuelto de su tratado: las trompas o pechinas, que tienen proyección cónica, comenzaremos nuestro recorrido por diversas estructuras levantadas en Extremadura durante el siglo XVI.

Comencemos recordando que las trompas a las que se refiere Vandelvira, y que progresivamente cayeron en desuso durante el Renacimiento, al ser sustituidas por triángulos esféricos o pechinas, fueron un instrumento muy útil para solventar encuentros peliagudos entre estructuras arquitectónicas con desigual icnografía y como ingenio para la transmisión de cargas, tal cual sucedió, por ejemplo, en la románica capilla de San Pablo anexa al claustro de la Catedral Vieja de Plasencia, donde sirven de transición al cimborrio octogonal que la corona [3 y 3 Bis].

Entre los modelos más sencillos de trompas que propone Vandelvira, encontramos el llamado en «pechina cuadrada»²⁷, que se hará trazando en primer lugar el

²⁷ Es evidente que Vandelvira, como reseñó Palacios Gonzalo, utiliza por error el término pechina para referirse a las trompas. PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes...*, *op. cit.*, pág., 23.



5. Arco en viaje por testa. Catedral de Plasencia. Sacristía. ½ s. XVI.

5 Bis. Arcos en viaje por testa. Catedral de Ciudad Rodrigo. ½. S. XVI.



arco de medio punto de la embocadura, ejecutando para ello un número impar de dovelas o *bolsos*, que mueren en un hueco en rincón ortogonal, generando una bóveda cónica. Una de estas trompas —de diecisiete dovelas— la hallamos en la iglesia parroquial de Santa María de Brozas (Cáceres), donde sirve de apoyo y transición a uno de los contrafuertes de la fábrica y a la capilla llamada del *Sagrario* (ca. 1552), ejecutada por el cantero Francisco Hernández siguiendo trazas bien de Hernando de Güemes, arquitecto afincado en la vecina Ciudad Rodrigo, bien de Pedro de Ybarra, a quien se encargaba un informe del edificio en marzo de 1553 en el que se hace constar que existe una traza de su mano²⁸. Sea como fuere, lo cierto es que este tipo de trompa será frecuente durante la primera mitad del '500 en tierras castellanas y en obras asociadas a la escuela vasco-trasmerana de Juan de Álava y Rodrigo Gil, como puede comprobarse en las de igual factura habidas en San Esteban de Salamanca y la catedral de Segovia.

Un nuevo ejemplo, en este caso de lo que Vandelvira llamó «pechina en esquina apuntada», lo hallamos en el trujillano barrio de San Martín, muy cerca de su parroquia y del viejo camino de Garciaz, esto es, en el antiguo Hospital de Santa Lucía (ca. 1590). Este tipo de trompa, se genera por la proyección cónica del arco de medio punto inicial sobre el muro, siguiendo las juntas del dovelaje. No presenta ninguna ventaja especial respecto la arriba mencionada, pero sí una mayor esbeltez al llevar la clave del arco ligeramente apuntada. Con todo, lo que nos gustaría destacar de este ejemplo trujillano es que su apariencia y proyección recuerdan mucho a la de los balcones en rincón y esquina de proyección cónica de comienzos del siglo

²⁸ SÁNCHEZ LOMBA, F. M., *Iglesias caurienses del Milquinientos*, Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial de Cáceres, Salamanca, 1994.



6. *Sucesión de arcos en esviaje trasdosados con casetones. Catedral de Plasencia. 1/2. S. XVI.*

XVII, debidos a los maestros Ondarza Zabala —casas principales de Sanabria— y Garci Carrasco —casas principales de Barrantes Cervantes²⁹—, en cuyo entorno deberíamos incluir esta pieza.

Tras la definición de las trompas, Alonso de Vandelvira continúa la exposición de su tratado abordando el complejo y variado proceso creativo de los arcos, que divide en treinta y tres modelos distintos: desde los más sencillos, como el «arco disminuido» a los más complejos como los arcos en esviaje o las llamadas decendas de cava. Veamos algunos de estos modelos levantados en Extremadura durante el siglo XVI.

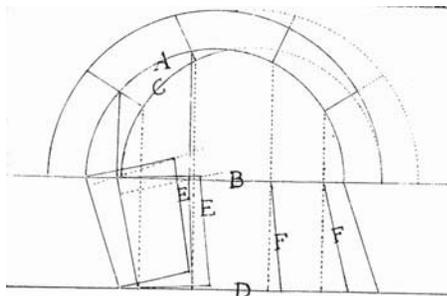
En cuanto al citado como «*arco disminuido*», es decir, aquel de medio punto cuyos arranques tienen distinto grosor, pues apoyan sobre muros o pilares de desigual anchura —«Este arco sirve cuando acontece haber de un lado un pilar más grueso que en el otro y es necesario hacer un arco que corresponda a entrambos pilares...»³⁰—, nos gustaría destacar aquí la serie que de ellos recorre por de fuera, a modo de ambulacro abierto, la fachada meridional de la cacereña parroquia de Santiago, en la que trabajaron, entre otros maestros de cantería, Sancho de Cabrera Solís, Pedro Gómez y Rodrigo Gil de Hontañón³¹ [4].

Junto al arco disminuido, Vandelvira aborda el problema de los llamados arcos en esviaje, tan frecuentes en Extremadura, no sólo por la belleza que supone el ingenio cuando, como sucede en la Catedral Nueva de Plasencia, se disponen una serie sucesiva de ellos con el intradós reticulado por casetones —a modo de falso «arco en cuadrado viaje»—, sino, sobre todo, por las posibilidades que aportaban a la distribución de estancias del edificio. Circunstancia especialmente relevante cuando, como sucede en gran parte de las grandes residencias civiles extremeñas del '500, esta distribución había de hacerse sobre un plano irregular que era consecuencia del proceso

²⁹ TEJADA VIZUETE, F., *Fuentes documentales para el estudio...*, op. cit.; SANZ FERNÁNDEZ, F., «La piedra como motivo (II)...», art. cit.

³⁰ VANDELVIRA, A., op. cit., f., 19v.

³¹ SÁNCHEZ LOMBA, F. M., *Iglesias caurienses...*, op. cit., pág., 78. Cfrs. etiam: PULIDO Y PULIDO, T., *Datos para la historia artística cacereña. Repertorio de artistas*, Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial de Cáceres, 1980, págs., 104-105.



7. “Cerramientos y traza de monteas”. GINÉS MARTÍNEZ DE ARANDA. *Viaje contra viaje*. Ca. 1599.

8. Arco en viaje contra viaje. Palacio de la Conquista, Trujillo. Cocinas. Ca. 1560.

de ampliación del edificio por adiciones o compras sucesivas de solares colindantes. Pues, en estos casos, era frecuente comunicar desde una esquina, rincón o un muro inmediato a estos unas estancias y otras, como puede verse, entre otros, en los palacios de La Conquista y Roco Godoy de Trujillo y Cáceres, respectivamente.

Sea como fuere, el primer modelo de estos que propone Vandelvira será el llamado «arco en viaje por testa», que, como sus congéneres en esviaje, se ejecutaba cuando se quería atravesar un muro con un arco de medio punto en dirección no ortogonal a la superficie de la pared. Este proceso daba lugar a un arco elíptico que apoyaba sobre impostas no paralelas y cuyas juntas de intradós eran asimismo oblicuas y paralelas. Del modelo han sobrevivido interesantes ejemplos en Extremadura, tanto en la catedral del Plasencia —en la Sacristía— como en la parroquial trujillana de Santa María La Mayor —en el presbiterio— [5 y 5 Bis].

No obstante, el arco en viaje por testa producía una deformación de la silueta del arco, generando esa forma elíptica ya reseñada —y que es especialmente llamativa en la catedral de Palencia o en la puerta que desde la calle comunica con el claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo—. Para solucionar este y otros problemas de índole constructivo —los arcos en viaje por testa no solucionaban los problemas mecánicos derivados del encuentro entre los arcos y el muro que estos atravesaban y comprimían, es decir, los llamados «empujes al vacío»³² o mal dirigidos, causados por la no ortogonalidad entre aquellos y los estribos laterales en que se apoyaban—, los canteros franceses y españoles, como F. De L’Orme y G. Martínez de Aranda, recogieron una nueva solución, que consistía en robar a las dovelas del arco desde

³² RABASA DÍEZ, E., *op. cit.*, págs., 302-305.



9. Puerta en rincón. Catedral de Plasencia. Sacristía. ½. S. XVI.

10. Puerta en rincón y esquina. Casas del Deán. Plasencia. ½. S. XVII.

sus testas y hasta el intradós la porción necesaria para conseguir la oblicuidad del arco. Fue así como nació el modelo que los tratadistas franceses llamaron *biais passé* y los españoles *viaxe contra viaxe*, cuyo aspecto en alzado se asemeja aparentemente al de un arco de penetración recta con despiezado radial y juntas convergentes y no paralelas por el intradós, que, además, atraviesa oblicuamente el muro³³ [6].

Uno de estos *viaje contra viaje* se conserva en la entrada a las cocinas del palacio de La Conquista, junto al patio, en Trujillo. Obra realizada hacia 1560³⁴. Se trata de un modelo de reducidas dimensiones, afín al hallado en el colegio vallisoletano de Santa Cruz, si bien el ejemplo trujillano —con las gorroneas y el capialzado orientados en dirección al patio inmediato— va extrañamente precedido de un hueco en rincón y esviaje capialzado a regla en viaje. También en Trujillo hallamos otro en la antigua Ceca de la ciudad, ejecutado probablemente las últimas décadas del siglo XVI.

Tras los arcos en esviaje, los tratadistas españoles y franceses —De L'Orme, Libro III, f., 74; Martínez de Aranda, f., 72— abordaron el estudio y sistematización de los llamados *huecos en rincón y esquina*, es decir, aquellos que son construidos

³³ Este arco oblicuo perfecto es el que ejecutó Larra Churriguera para la puerta de la Estrella en Cáceres, ya en el siglo XVIII.

³⁴ La documentación conservada entre los protocolos y las actas municipales de la ciudad revela que el palacio debió construirse entre 1560 y 1585: "...alegó el señor Pedro Suárez dijo que por cuanto la quiebra que tienen las carnicerías y sentimiento que a hecho en ella no ha sido causa esta ciudad ni su obra sino lo mucho que ha cargado Hernando Pizarro con su obra, por tanto que no es en que se libre ni pague a los oficiales por esta ciudad y así lo contradice él y lo pide por testimonio..." A.M.T. Actas de Acuerdos 1569-1576, 18/6/1571, f., 335v.



11. *Puerta en decenda y rincón.*
Palacio de Roco Godoy, Cáceres. Ca. 1560.



12. *(sup. dcha.) Arco en rincón de claustro. Iglesia de Santa María La Mayor, Trujillo. Acceso al coro. Ca. 1559.*

12. Bis. *(inf. dcha.) Tronera con embocadura elíptica. Iglesia de San Juan, Cáceres.*

a partir de arcos que —según recordaba Palacios Gonzalo— «genera dos problemas de estereotomía: la montea de un arco en esquina y la inversa, en el rincón»³⁵, lo que complica el proceso de ejecución y solicita del tracista un esfuerzo mayor para solventar los encuentros de ambas arcaturas. Este doble arco se produce al perforar la esquina de un muro, si bien su fisonomía variará en función de si esta penetración se realiza con una superficie cilíndrica o cónica. En el primer caso, el más numeroso, será determinante también la axialidad u oblicuidad de esta trepanación, dado que en función del procedimiento seguido ésta dará paso a un hueco de medio punto o a uno con arco elíptico o en *víaje por testa* —recuérdese la portada de entrada a la sacristía de El Salvador de Úbeda, ejecutada en 1566 por Andrés de Vandelvira—. En el segundo, en cambio, la penetración recta de la esquina con una superficie cónica tendrá como resultado un arco con un plano de intradós abocinado y un aspecto que recuerda en mucho al de las citadas trompas propuestas por Vandelvira en su tratado. La evolución de los huecos en esquina hacia este modelo con proyección cónica, típico ya de la primera mitad del siglo XVII, pone de manifiesto la pericia que los arquitectos de la época tenían para ejecutar bóvedas esféricas

³⁵ PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes de cantería...*, *op. cit.*, pág., 63.

y pechinas, en cuyos patrones se sustentan las raíces medievales que harán posible este último tipo de balcón esquinado **[7 y 8]**.

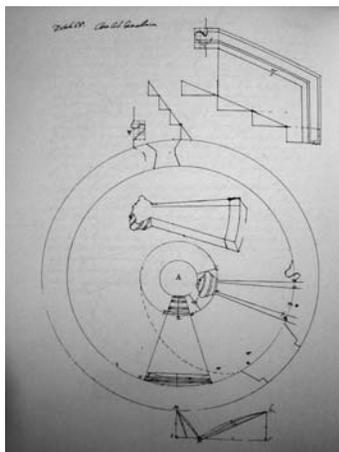
Son numerosísimos los huecos en rincón y esquina o sólo en rincón levantados en Extremadura —entre estos últimos existen dos interesantes ejemplos en las catedrales de Plasencia (Sacristía) y Coria (acceso a un caracol)— por lo que no enumeraremos todos aquí *in extensus*, para lo cual remitimos al lector a trabajos anteriores que abordan el tema con carácter monográfico³⁶. Nos interesa ahora, empero, mencionar tres magníficos ejemplares conservados en las localidades de Cáceres, Plasencia y Garrovillas: casas de los Roco Godoy, del Deán y de la calle de las Seis Rejas, respectivamente: dos de ellos —Plasencia y Garrovillas³⁷— huecos en rincón y esquina con proyección cilíndrica y despiezado radial en haz de juntas convergentes, otro, el cacereño de Roco Godoy, trazado por Pedro de Marquina, con proyección cilíndrica pero cerrado por la aproximación de hiladas que se dirigen a la clave central, emulando la factura de los trujillanos del palacio de La Conquista y de Juan Pizarro de Aragón **[9 y 10]**.

Asimismo, entre los huecos que atraviesan el muro por un rincón, nos gustaría reseñar un ejemplo único en Extremadura y del que no tenemos noticias, a saber, en otras zonas de la península: la puerta en «decenda de cava en rincón y esquina» —Vandelvira, f., 30v—, que añade a la dificultad de las trazas de este tipo de portadas el hecho de acompañarse de un tramo abovedado que ha de salvar dos puntos de cota desigual, es decir, una pendiente. Conviene no obstante aclarar que el ejemplo a que nos referimos, situado en un rincón del patio de las casas de los Roco Godoy en Cáceres, no resuelve el arco de salida, esto es el de esquina, que su autor termina torpemente en una pieza dintelada, resultando, por ello, un ejemplo fallido de la propuesta recogida por Alonso del Vandelvira **[11]**.

Al margen de los huecos en rincón y esquina, los tratadistas españoles abordaron los problemas de monte que acompañaban la traza de los llamados «arcos en torre cavada» y «en torre cavada y redonda», de los que, no obstante, no hemos podido hallar ejemplos significativos en Extremadura, amén de los ejecutados por el maestro Garci Carrasco (*ca. 1610*) en el ábside de la parroquia trujillana de Santiago para las capillas de los linajes Tapia y García de Paredes. Sea como fuere, el problema de estos arcos de medio punto estriba en que han de realizarse sobre una superficie o muro cóncavo o convexo, en vez de sobre las tradicionales superficies planas a que nos hemos referido hasta el momento. Ello conlleva una deformación de la testa del arco desde las impostas hasta la clave, para adaptarse así a la curva descrita por el muro a que se adosan³⁸.

³⁶ SANZ FERNÁNDEZ, F., «El balcón en esquina y rincón en la España del Renacimiento, ¿ingenio de artífice o reformulación del modelo veneciano?», en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras*, Vol. VI, 2008, págs., 197-222.

³⁷ Éste de Garrovillas, como el trujillano del palacio de San Carlos, recuerda, por sus pilastras enviajadas, a un modelo ejecutado en Ciudad Rodrigo, en unas casas —y no nos referimos a las de Correo— cercanas a la capilla de los Cerralbo.



14. *Escalera de caracol de Mallorca. Conventual de San Benito de Alcántara, Cáceres. Pedro de Ybarra.*

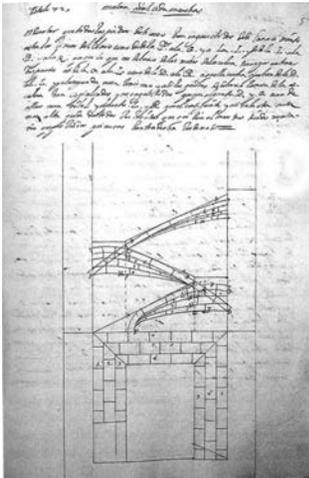
13. *“Libro de Trazas de corte de piedra”, ALONSO DE VANDELVIRA. Escalera de caracol de Mallorca. Ca. 1590.*

Para terminar con los arcos, nos gustaría mencionar también el llamado «en rincón de claustro»³⁹, es decir, aquel que ha de construirse «cuando dos arcos vienen a encontrarse en un rincón», cosa harto frecuente, por ejemplo, en los ángulos de claustros y escaleras abovedadas con tramos de ida y vuelta. Se trata pues de resolver el corte ortogonal entre dos cilindros, que, al encontrarse, generan un arco elíptico. El procedimiento se complica cuando, como sucede en la Lonja de Contrataciones de Sevilla, la bóveda se trasdosa con casetones o enrejados. Entre los varios de este tipo hallados en Extremadura, nos gustaría recoger aquí el rincón de claustro de la escalera de subida al coro de la parroquial de Santa María de Trujillo, debido a Sancho de Cabrera Solís, pues, aunque sin ornamentación, presenta la originalidad de haber sido ejecutado en decenda de cava, dado que comunica espacios de cota desigual [12].

Descritos los arcos y algunos tipos de decenda de cava, pasemos ahora, siquiera brevemente, a referirnos a las troneras y capialzados, de los que se conservan, como no podía ser de otro modo, numerosísimos ejemplos en Extremadura. Por ello nos limitaremos, además de a su definición, a recoger los modelos más significativos.

³⁸ Los más destacados de este tipo se conservan bajo el tambor de la cúpula de la basílica de San Lorenzo de El Escorial. Asimismo, podrían considerarse ejemplos muy sencillos de este modelo los que recorren verticalmente, a modo de lucernarios, las escaleras de caracol del ábside de la Catedral Nueva de Plasencia y de la parroquial de Santiago de Cáceres.

³⁹ VANDELVIRA, A., *op. cit.*, f., 24r.



15. “Libro de Trazas de corte de piedra”, ALONSO DE VANDELVIRA. Escalera adulcida en cercha. Ca. 1590.

16. (sup. dcha.) Escalera adulcida en cercha. Convento de La Merced, Trujillo. ½. S. XVII.

17. (inf. dcha.) Escalera adulcida en cercha volada sobre rampante apainelado. Convento de dominicos de San Vicente, Plasencia. Juan de Ezquerria y Juan Álvarez. 2/2. S. XVI.

Respecto de *las troneras*, Vandelvira y Martínez de Aranda entienden por tales tanto los arcos abocinados o con forma de óculos —elípticos o circulares—, como los arcos dintelados en decenda. Como comprenderá el lector, casi todas las fachadas de los templos renacentistas tienen una de estas troneras, generalmente con forma de óculo, que iluminaba desde poniente el presbiterio. De ahí su abundancia. Con todo, nos parecen interesantes las conservadas en los muros laterales de las iglesias cacereñas de San Mateo y San Juan, pues responden, entre otros, al modelo oval o elíptico reiteradamente utilizado para sus obras por el propio Andrés de Vandelvira o Diego de Riaño [12 Bis].

Los capialzados —esas pequeñas superficies abovedadas o dinteladas que oculta la cara interna de un vano, sea este un arco o un dintel, y que comunican, por tanto, huecos de desigual luz— seguramente sean de cuantos modelos se han ofrecido hasta el momento los que al lector puedan parecerle más abundantes y sencillos. Siendo correcta la primera apreciación no lo sería la segunda, pues es en este

ámbito de los cortes de cantería donde, probablemente, los maestros canteros propusieron soluciones geométricas más interesantes, generando nuevas y primorosas figuras como conoides o paraboloides hiperbólicos: como los llamados capialzados de Montpellier, San Antonio y Marsella.

En Extremadura son harto frecuentes los que llevan la embocadura mayor en arco escarzano y la menor adintelada, si bien son abundantes también los capialzados a regla —con ambas embocaduras adinteladas—. A veces, incluso se ornamentan con casetones —casas de Diego Altamirano en la plaza Mayor de Trujillo, ca. 1570— o forman bellísimas veneras —Roco Godoy en Cáceres, palacio de los Hijar de Mendoza en Trujillo, etc.—

A las decendas, arcos, troneras y capialzados, le sigue el estudio de *las escaleras*, tan necesarias para comunicar los niveles y frecuentes subniveles de las residencias civiles de la edad moderna española, amén de para facilitar el acceso a torres y tejados de edificios militares y religiosos. Entre ellas hemos a su vez de diferenciar las de tipo helicoidal o de caracol —el husillo y la mallorquina, entre otras— de las de tipo claustral, ejecutadas en caja abierta o cerrada por la disposición sucesiva de zancas y mesetas, cuyos encuentros pueden estar resueltos mediante abovedamiento —«escalera adulcida en cercha» y «a regla adulcida»— o apoyados sobre ménsulas o consolas en voladizo.

Respecto de los caracoles, el husillo, el más sencillo y numeroso, son múltiples los ejemplos conservados en iglesias y palacios extremeños, por lo que no nos detendremos en su descripción. Sí lo haremos, empero, en el llamado «caracol de Mallorca», sin duda, una versión mejorada: más espectacular en términos perceptuales, práctico y cómodo que su precedente, ya citado. Decimos esto porque, a diferencia del husillo, la mallorquina no lleva un núcleo central macizo, sino que se levanta por la disposición helicoidal de los peldaños en derredor de las paredes de una capilla redonda, de tal modo que genera un gran ojo central, que facilita la subida de personas o el transporte de muebles y objetos. Asimismo, mejora la iluminación —tan sutil y peligrosa en los husillos—, al tiempo que describe una precisa, original y panorámica perspectiva entorchada. Es evidente, que la forma de trabajar este ojo central guarda relación con los característicos fustes torsos o entorchados originarios del gótico alemán y que tanto predicamento hubieron en Mallorca, Zamora, Burgos, Córdoba, Ciudad Rodrigo o Trujillo, en España, y en Viseu, Guarda, Coímbra u Olivenza, en Portugal.

Sea como fuere, el más espectacular de los caracoles de Mallorca extremeños, obra de Pedro de Ybarra, se encuentra en el conventual de San Benito de Alcántara (Cáceres), si bien no debemos olvidar el magnífico ejemplo de la Catedral de Plasencia o los dos conservados en Trujillo —en la parroquial de Santa María, cabe la torre tardorrománica, y en la iglesia del convento de dominicos— [13 y 14].



18. *Capilla redonda en vuelta redonda trasdosada con enrejado de casetones. Torre del Emperador. Conventual de San Benito de Alcántara, Cáceres. Pedro de Ybarra. S. XVI.*

Respecto de las escaleras de honor o en zancas voladas, conviene aclarar que en Extremadura se conservan tres excelentes piezas del más complejo y perfecto de los modelos que Vandelvira propuso en su tratado: la escalera aduicida en cercha, sobre la que el maestro llegó a afirmar: «Hay algunas trazas tan dificultosas de enseñar por escrito que he tenido por mejor no tratar de ellas que cansar el entendimiento del lector con sus demostraciones, entre las cuales hallo ser las escaleras de más dificultad que las demás trazadas»⁴⁰. Estas escaleras se conservan en Trujillo —palacio de San Carlos y convento de La Merced— y Plasencia —convento de dominicos de San Vicente—, siendo las tres, obra ejecutada entre 1550 y 1690. De éstas, la más espectacular es la del palacio de San Carlos, trazada por el fraile jerónimo Fray Gabriel de Toledo, sobrino del escultor toledano Giraldo de Merlo⁴¹, de quien sabemos manejó algunos de los más importantes tratados de arquitectura de su tiempo, tal cual demostró Fernando Marías⁴². No obstante, la placentina tiene la particularidad de llevar volada y colgada de un rampante apainelado su zanca mayor, lo que hace muy espectacular su vuelo, pues parece estar suspendida en el aire, tomando las palabras ya referidas de Mazarrasa [15,16 y 17].

Con todo, la trascendencia de esta escalera estriba en que resuelve el encuentro de sus distintas zancas por medio de tramos abovedados por arista con la plemen-

⁴⁰ VANDELVIRA, A., *op. cit.*, f., 57r.

⁴¹ SANZ FERNÁNDEZ, F.; ORELLANA PIZARRO, J., "Fray Gabriel de Toledo, una nueva figura de la arquitectura española. Las Casas Principales del conde de El Puerto en el siglo XVII y la arquitectura del último Renacimiento en Trujillo (Cáceres)", en *La tierra de Trujillo. Desde el Barroco al Neoclasicismo*, Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, Badajoz, 2007.

⁴² MARÍAS FRANCO, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo I, Instituto Provincial de investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, 1983.

19. *Capilla cuadrada por arista de hiladas ortogonales con tronera al centro. Palacio de Francisco de las Casas Bejarano, Trujillo. Francisco Becerra y Jerónimo González. Ca. 1570.*



tería dispuesta en hiladas ortogonales, de tal suerte que genera una especie de arco volado en rincón de claustro. A diferencia de sus antecedentes en zancas voladas sobre consolas —San Esteban, Salamanca— o ménsulas —La Conquista, Trujillo—, la escalera adulcida en cercha se nos ofrece como un espacio de piedra continuo, a modo de monumental escultura en la que, por fin, se ha logrado el «ideal isodomo».

Un último aspecto a analizar, acaso el más importante, por la cantidad y calidad que de las mismas se conservan en Extremadura —y nos referimos, claro está, a bóvedas de cantería, pues por las de ladrillo también hubo fama esta región⁴³—, sería el de las *bóvedas*, mayoritariamente de crucería, si bien podría tratarse también del llamado rincón de claustro, de la bóveda por aristas, vaída, etc.

Si bien este particular requeriría de un mayor detenimiento para el que no hay cabida en este breve texto, podemos al menos precisar una serie de aspectos interesantes sobre las mismas. En primer lugar, que casi todas las que hemos podido estudiar pertenecen al tipo llamado «rampante redondo», es decir, aquella que, formada de arcos ojivales, lleva las claves de los arcos formeros y perpiaños a desigual altura respecto de la clave central, y que, por tanto, tiene aspecto sensiblemente

⁴³ BOGUERIN, F. J., "Construcción de bóvedas de ladrillo sin el auxilio de cimbras ni yeso", *Revista de Obras Públicas*, nº 3, Madrid, 1855, pág., 136. GER Y LOBEZ, F., *Tratado de Construcción Civil*. La Minerva Extremeña, Badajoz, 1898, págs., 258-259. ALBARRÁN, L., *Bóvedas de ladrillo que se ejecutan sin cimbra*. Imprenta del Memorial de Ingenieros, Madrid, 1885; PAREDES GUILLÉN, V., *Construcción sin cimbra de las bóvedas de ladrillo con toda clase de morteros*, Manuscrito de 1883 (Archivo Histórico de Cáceres; Transcripción por J. Sánchez Leal, 1996). SÁNCHEZ LEAL, J., "Bóvedas extremeñas y alentejanas de rosca y sin cimbra", en *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 octubre 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.

redondeado, frente al abovedamiento propiamente francés o «de rampante llano» que presentaba la misma altura en los arcos cruceros, formeros y perpiaños, y, por ello, apariencia cuadrangular o incluso, caso de las bóvedas barlongas, rectangular⁴⁴. El primer modo de proceder será el característico de la España de los siglos XV y XVI, y tiene sus orígenes en las bóvedas aquitanas que tanto eco tuvieron en Zamora, Toro, Salamanca o Plasencia durante el siglo XIII —sin olvidarnos tampoco del extraordinario ejemplo de la torre del Homenaje del castillo de Coria (Cáceres)—, si bien su plementería fue cerrada mediante piezas en escuadra o que formaban un ángulo recto. Llegados a la segunda mitad del '500, primero Juan Guas en el monasterio de El Parral y tiempo después Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira, reformularán este método sustituyendo el arco ojival por arcos de medio punto con los que crean una superficie esférica o vaída sobre la que disponen más tarde los típicos terceletes modernos, pero incorporando ahora dos círculos concéntricos y una plementería en vuelta de horno, frecuentemente ornamentada con casetones o enrejados.

Fue así como la primera de nuestras águilas solucionó y renovó el método de construcción de bóvedas de crucería, tan arraigado en España, incorporando una suerte de nuevo *atrezzo* “al romano” sobre una estructura mayoritariamente medieval:

«Mucha escritura es necesaria para entender la montea de esta capilla y la manera de trazar sus Jarjamentos... por la cual serán entendidas las demás que de la forma moderna se ofrecieren. Digo moderna en cuanto a ser por cruceros en forma de capilla, moderna mas no en la forma de sus arcos en las capillas modernas son sus arcos apuntados y ésta lleva los arcos de medio punto y su montea es en vuelta de horno»⁴⁵.

Pero de éstas, que sepamos, no han llegado ejemplos extremeños a nuestros días, pues tanto en Plasencia, en su catedral —y ello sin entrar en el debate acerca del aspecto de bóveda de cañón con lunetos y nervaduras góticas de este edificio—, como en Malpartida, en el convento de San Benito de Alcántara, en la catedral de Coria o en las obras de Sancho de Cabrera, encontramos las típicas de «rampante redondo» con arcos ojivales, claves a desigual altura y plementería cerrada con piezas a escuadra. Todo lo más y hete aquí la paradoja hallamos las típicas bóvedas casi planas o abatidas, caso de la conocida del coro de la parroquial trujillana de Santa María La Mayor —Rodrigo Gil y Sancho de Cabrera (*ca. 1558*)— o las de la nave central de la iglesia conventual de San Benito de Alcántara —Pedro de Ybarra— que retoman el modelo francés o de «rampante plano», si bien a partir de arcos carpaneles, y que equivocadamente han sido consideradas las más novedosas del panorama regional durante el siglo XVI.

⁴⁴ PALACIOS GONZALO, J. C., “Las bóvedas de crucería españolas, ss. XV y XVI”, en *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 octubre 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEdHC, Univ. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, págs., 743-ss.

⁴⁵ VANDELVIRA, A., *op. cit.*, f., 97r.

Debemos, no obstante, citar el caso de las bóvedas vaídas y enrejadas de la iglesia conventual del Rosario en Zafra, que, bajo el influjo andaluz, trajeron al sur de Extremadura, los modelos propuestos por Vandelvira en su tratado —folio 97 vuelto—, como el llamado de «capilla cuadrada por cruceros»: una bóveda vaída de planta cuadrada resuelta mediante cruceros de trama ortogonal. Este mismo procedimiento, si bien para una bóveda de cañón por cruceros, se conserva todavía hoy inconcluso en la catedral de Coria, amén del tramo en cuarto de esfera o de «media naranja en capilla redonda» del presbiterio de la iglesia de Santa María de Guareña (Badajoz). Por último, nos gustaría citar aquí el caso particular de la llamada torre del Emperador del conventual de San Benito de Alcántara (Cáceres), en realidad una «capilla redonda en vuelta redonda», pues no hablamos sino del cierre hemiesférico de un caracol a modo de copulín, pero que en San Benito se trasdosa de un enrejado de cruceros que da lugar a casetones [18].

Finalmente, debemos reseñar la «capilla cuadrada en vuelta redonda» y la capilla cuadrada por arista de rampante casi plano con hiladas cuadradas. De esta última se conserva un ejemplo en el vestíbulo o zaguán de las casas de Francisco de las Casas en Trujillo⁴⁶ —palacio de Santa Marta—, cuyo antecedente más cercano, aunque resuelta por hiladas redondas, sería la bóveda de las concinas del monasterio de El Escorial: ambas se coronan en la clave de una tronera circular que debía mejorar la iluminación de la estancia y facilitar la subida y bajada de una gran lámpara de velas [19].

ARS SINE SCIENTIA NIHIL EST

Concluamos recordando la célebre sentencia pronunciada en Milán por el ingeniero francés Jean Mignot y que, en cierto modo, ponía fin a la vieja querella sobre la proyección *ad quadratum* o *ad triangulum* que había de seguir la nueva catedral lombarda, es decir, su construcción a partir de un volumen propiamente clásico, que se mantuvo en la Italia medieval desde Roma, o su erección a partir de los nuevos planteamientos góticos que tan poco predicamento hallaron en los estados italianos. Con ella queremos recordar que nuestra arquitectura renacentista no hubiese alcanzado las cotas de perfección y renovación sintáctica que logró sin el buen hacer y las fórmulas medievales de una suerte de maestros que hubieron de interpretar las siempre complejas formas llegadas de Italia y fabricadas en ladrillo para, posteriormente, llevarlas a la piedra. Una piedra que había de ser modelada con monteas, bai-veles, saltarreglas y demás utensilios a partir de unos sólidos conocimientos científicos de matemáticas, geometría y dibujo. Y es que el arte sin la ciencia no es nada, o, si se prefiere, la práctica no es nada sin la teoría⁴⁷.

⁴⁶ Obra de Francisco Becerra y Jerónimo González.

⁴⁷ ACKERMAN, J. S., "Ars Sine Scientia Nihil Est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan" en *The Art Bulletin*, Vol. XXXI, nº 2, 1949, págs., 84-111. *Cfrs. etiam*: HEYMAN, J., *Teoría, Historia y Restauración de Estructuras de Fábrica*, Instituto Juan de Herrera ETSA y CEHOPU, Madrid, 1999.

■ ¿De forma defectuosa y gusto depravado? un proyecto inédito de José Martín de Aldehuela para el tabernáculo de la Catedral de Málaga (1796)¹

Rosario Camacho Martínez y Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este trabajo presenta un diseño de tabernáculo para la Capilla Mayor de la Catedral de Málaga, firmado por el arquitecto José Martín de Aldehuela, que responde a las formas del barroco clasicista de influencia italiana y del rococó. Partiendo de un análisis del pensamiento teológico y de la liturgia sacramental, el estudio se integra en la concepción de este templete como edificio ideal, situándolo en el contexto del complejo y secular proceso constructivo de este elemento arquitectónico para la basílica malagueña.

PALABRAS CLAVE: Barroco clasicista/ Rococó/ Arquitectura/ Catedral/ Málaga/ Tabernáculo/ Eucaristía/ Iconología/ Utopía/ José Martín de Aldehuela.

Of defective form and depraved taste? Jose Martin de Aldehuela's unpublished project for the tabernacle of the Málaga's Cathedral (1796)

ABSTRACT

This article studies made a drawing for the tabernacle of the High Altar in Cathedral of Málaga (Spain) designed by José Martín de Aldehuela, whose stylistic language corresponds to Classicist Baroque influenced since Italy and Rococo. Theological thinking and Eucharistic Liturgy explain tabernacle's conception such an ideal buiding in the specific context of its construction for the Cathedral of Málaga.

KEY WORDS: Classicist Baroque/ Rococo/ Architecture/ Cathedral/ Málaga/ Tabernacle/ Iconology/ Utopia/ José Martín de Aldehuela.

Desde tiempos pretéritos, la concepción del tabernáculo o templete del altar mayor como edificio ideal se identificó con la utopía de la planta centralizada, que tanta fascinación ejerció sobre generaciones de arquitectos a partir del Renacimiento. Al ejercicio arquitectónico se sumaban las connotaciones semánticas que relacionaban semejantes 'templos en miniatura' con objetos y/o construcciones tan carismáticas como el Arca de la Alianza y el Templo de Salomón. Por ende, el símil veterotestamentario propiciaba una ocasión única para profundizar en el continuismo, sin fisuras, entre la Vieja y la Nueva Ley y, de modo paralelo, ahondar en las

* CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "¿De forma defectuosa y gusto depravado? un proyecto inédito de José Martín de Aldehuela para el tabernáculo de la Catedral de Málaga (1796)", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 147-168. Fecha de recepción: Junio de 2009.

¹ Este trabajo se integra en una investigación más amplia dentro del Proyecto I+D+I HAR 2009-12095 "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", Investigadora Principal: Rosario Camacho Martínez.

posibilidades sincréticas del pensamiento cristiano respecto a la filosofía del mundo antiguo, auspiciadas por las corrientes humanistas.

No sorprende, pues, que todo ello fuese gestando entre los sectores más cultos de la comitencia eclesiástica una auténtica conciencia utópica que, en gran medida, quedó plasmada en el tortuoso proceso constructivo de tabernáculo de la Catedral de Málaga, iniciado en el Quinientos y precipitadamente culminado en el XIX. A lo largo de esos siglos, quedaría en evidencia la conciencia utópica del Cabildo promotor y sus indecisiones estéticas, a la hora de rematar la Capilla Mayor del templo con el hito sacramental que debía representar, por su suprema perfección, la morada terrena de la Divinidad.

José Martín de Aldehuela fue uno de los muchos y notables nombres implicados en tan compleja controversia. La aparición en una colección particular malagueña de su proyecto de 1796 para el tabernáculo malagueño –conocido documentalmente, pero no visualmente hasta ahora-, nos brinda la oportunidad de retornar a esta cuestión, en comunión con el estudio exhaustivo y análisis estilístico de tan sugestivo diseño.

1. EUCHARISTÍA Y DOCTRINA.

A nadie escapa que la antigüedad de la Eucaristía es similar a la del Cristianismo. Sin embargo, desde su institución por Jesucristo en la Última Cena a su exaltación pública y solemne por la liturgia y la paraliturgia de la Iglesia pasaron, al menos, diez siglos². Sin que nunca dejase de ser el epicentro y el corazón de la vivencia espiritual y misteriosa de los creyentes, en los primeros tiempos el Sacramento solía reservarse en píxides en forma de paloma suspendidas sobre el altar, o bien en pequeñas cajas depositadas en lugares recónditos del templo, similares a sacristías, e incluso en casas particulares³. Con todo, desde el siglo VIII se intuye un progresivo interés por magnificar la presencia ‘visible’ del Sacramento. De esta manera, a principios del X se tienen noticias de la costumbre de encender una lámpara permanente ante el mismo, que comienza a generalizarse en el XII⁴. En esta misma centuria, también comienzan a prodigarse los *ciboria* o pequeños tabernáculos detrás del altar que, al llegar el XVI, se convertirán en piezas arquitectónicas monumentales capaces de reflejar la idea de la residencia terrena de Cristo, mediante la imagen del edificio perfecto y su asimilación simbólica al Arca de la Alianza del Antiguo Testamento.

En este contexto, cabe atribuir indirectamente a las corrientes heterodoxas y

² FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), 2002.

³ GONZÁLEZ TORRES, J.: *Emblemata Eucarística. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*. Málaga, Universidad, 2009, págs. 190-191.

⁴ GARCÍA VILLOSLADA (S.I.), R.: *Historia de la Iglesia Católica*, t. II: *Edad Media (800-1303)*. La cristiandad en el mundo europeo y medieval. Madrid, BAC, 1953, pág. 942.

heréticas, el estímulo que terminaría convirtiendo la fiesta eucarística en el gran día de los países católicos. El escepticismo, las dudas y las críticas que suscitaba la creencia en la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma hizo encender entre los fieles un fervor intensísimo, al que la propia Iglesia supo dar respuesta mediante una serie de disposiciones ceremoniales y litúrgicas, primero; y un refrendo dogmático después. De esta manera, el IV Concilio de Letrán dispuso, en 1215, que todos los fieles recibiesen la comunión siquiera una vez al año, además de introducir en el canon de la celebración el rito de la elevación de la hostia y el cáliz después de la consagración. Al mismo tiempo, se estableció hacer sonar la campanilla en este momento, con el fin de que el pueblo se prosternase en señal de adoración al Sacramento, obligación ratificada más tarde por Gregorio X⁵.

A propósito de la cuestión, no puede minusvalorarse el titánico esfuerzo teológico del Catolicismo a la hora de construir una superestructura dogmática, literaria y legislativa en torno a una devoción abstracta, únicamente justificada y justificable por la Fe que permite 'ver' con los ojos del alma lo que niegan ver los ojos del cuerpo. En el crepúsculo de la Edad Media, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura habían iniciado esa ardua tarea, felizmente rematada por el Concilio de Trento al establecer categóricamente el blindaje dogmático del misterio de la Eucaristía. En concreto, las Sesiones XIII (1551) y XXI (1562) del Sínodo Tridentino definieron con una clarividencia y precisión teológica sin precedentes la controvertida doctrina de la Transubstanciación, cerrando filas en torno a la taxativa afirmación de que en las especies consagradas del pan y del vino están y permanecen el cuerpo, la sangre, el alma y la divinidad de Jesucristo. Junto a este tema, el Concilio cerraba filas en torno a los cinco puntos sobre la Comunión y el anatema lanzado con férrea contundencia sobre los detractores⁶.

Conscientes de la trascendencia de estas tesis, las tipologías creadas para la configuración material de los objetos y vasos sagrados y, por extensión, de los propios 'contenedores' y expositores sacramentales fueron ganando, sobre todo a partir del Quinientos, en complejidad estética, en belleza y perfección de diseño, a la par que iban diversificándose y especializándose acorde a las exigencias de la liturgia que imponía el uso de receptáculos adecuados para la reserva, preservación y/o exposición pública y solemne del pan eucarístico.

Ya desde los tiempos medievales, el culto sacramental y el aludido desarrollo de la teología eucarística fueron exigiendo gradualmente nuevos esfuerzos arquitectónicos y artísticos que permitiesen 'habilitar' en el templo un habitáculo específico cuya misión no era otra que la de cumplir con rotunda dignidad el referido papel de morada terrena y efectiva de la divinidad entre los hombres, inferido del misterio de la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Sin embargo, no puede olvidarse

⁵ *Ibidem*, págs. 936-937.

⁶ LÓPEZ DE AYALA, I.: *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por... agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564*. Burgo de Osma, Imprenta de José Redondo Calleja, 1856, págs. 90-100 y 162-167.

cómo las premisas formales y semánticas que fueron dando cuerpo al *Sancta Sanctorum* del templo cristiano hunden sus raíces en la Antigüedad. Para ser más exactos, cuando, por influjo romano, los cristianos transfirieron los emblemas del honor y la gloria a la figura de Cristo y los mártires, sumando a las connotaciones áulicas y celestiales del dosel o baldaquino un simbolismo de naturaleza memorial y mortuoria que, en última instancia, terminaría asociando al tabernáculo del altar, el carácter de hito destinado a señalar el 'emplazamiento' exacto de la permanente teofanía implícita por la presencia del Sacramento en su interior.

Desde esta perspectiva, la configuración arquitectónica y trasfondo conceptual del tabernáculo permitía entenderlo como un edificio necesariamente perfecto, por asimilarse a la *imago mundi* que había de poner en relación lo subterráneo, lo terrestre y lo celeste, vinculándolo al simbolismo que la tradición católica y- por extensión hebrea- adjudicaba a un Dios-Arquitecto que había diseñado 'personalmente' su propia morada: primeramente, en el 'tabernáculo' o tienda que había hecho las veces de 'templo portátil' a lo largo del éxodo israelita por el desierto⁷ y, después en el Templo de Jerusalén construido por Salomón⁸. Tales deseos justifican que, desde los *ciboria* paleocristianos y medievales, se consolidase una 'estructura-tipo' que superpuso a la planta centralizada un organismo cupular ligero, alzado sobre columnas. De esta manera, y al acotarse un espacio interior definido, este tipo de edículos delimita un *temenos* capaz de engendrar, por y en sí mismo, un espacio interior de polivalentes acepciones connotativas. Más tarde, la fascinación del Renacimiento por el templo de planta centralizada como máxima expresión de la perfección divina, reconoció en la arquitectura de los tabernáculos de altar una vía paralela mediante la cual poder llevar a cabo esa fusión del Cristianismo con el platonismo, tan anhelada por autores como Marsilio Ficino y Lorenzo Valla, para quienes Platón había 'prefigurado' poéticamente al Dios del Evangelio, además de haber definido la inmortalidad del alma⁹.

2. HUMANISMO, TEORÍA ARQUITECTÓNICA Y PRÁCTICA ARTÍSTICA.

En el plano de la arquitectura andaluza del Renacimiento, la configuración estructural y simbólica de las capillas mayores de las Catedrales de Málaga y Granada habían consagrado un modelo de santuario en plena sintonía con el espíritu humanista del Quinientos, por lo demás capaz de conciliar -sincréticamente y sin fisuras- el idealismo utópico, filosófico y místico heredado de la tradición medieval y la utopía renaciente con el proselitismo y autoafirmación dogmáticos canalizados desde la apología eucarística postridentina¹⁰. Sin embargo, la imperiosa necesidad

⁷ Éxodo 26, 1-37.

⁸ *Libro de los Reyes* 6, 1-38.

⁹ MÍGUEZ, J.M.: "Introducción a Platón", en PLATÓN: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1966, págs. 87-88.

¹⁰ GONZÁLEZ TORRES, J.: "Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga". En: COLOMA MARTÍN, I. y J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ (eds.). *Correspondencia e*



1. *Perspectiva del altar mayor de la Iglesia del Salvador en Bolonia. Obsérvese su configuración acorde a las directrices de S. Carlos Borromeo.*

de instruir en los contenidos y dimensión mística del misterio sacramental a una multitud en honor a la verdad escasamente sensible ante los refinamientos intelectuales, explica la acción y el efecto desbordante que, ya desde el mismo período medieval, arropará la presentación pública del Sacramento, favoreciéndose su acercamiento a los sentidos mediante exposiciones, fiestas, funciones y procesiones. En el transcurso de estos acontecimientos, la nivea blancura de la Hostia consagrada deslucida en el traslúcido viril que, semejante a una cápsula cristalina, la recluye del resto del mundo, al tiempo de mostrarla aprisionada entre los metales y piedras preciosas de los edificios de oro y plata construidos para ella por las fábricas insólitas de tabernáculos, expositores, ostensorios, retablos y custodias¹¹. La fenomenología descrita dejaría huella indeleble en el concepto quinientista y seiscientista del templo, si bien con ciertas precisiones formales y conceptuales altamente significativas que dejaron su oportuno reflejo teórico en la literatura artística del momento [1].

En efecto, evaporada ya la carga poética y mística del Humanismo renacentista, se impuso el pragmatismo y el ordenamiento litúrgico de la Reforma Católica

Integración de las Artes. Actas del XIV CEHA. Málaga, Universidad, 2003, págs. 225-243 y "Eclósión, auge y pervivencia de una asociación del Barroco: la Hermandad Sacramental de los Santos Mártires y la promoción arquitectónica en la Málaga del siglo XVIII", *Boletín de Arte* nº 25, Málaga, 2004, págs. 249-272.

¹¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Edificios de Oro y Plata. Las maquetas de una arquitectura imposible", *Boletín de Arte* nº 16, Málaga, 1995, págs. 139-158.

teorizado por Panvino en el *De praecipuis urbis Romae Sanctioribus basilicis* (1570) y Pietro Cattaneo en *I quattro primi libri d'architettura* (1554 y 1567); pero, sobre todo, por las *Instruktionen Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* o recomendaciones para la fábrica de los templos del Arzobispo de Milán, Carlos Borromeo, publicadas en 1577. Por tanto, y ante la nueva situación, los edículos sacramentales tenderían a abandonar su posición central y dominante de los espacios sagrados para retranscribirse al fondo del presbiterio, perdiendo así su comunión simbólica y cósmica con la cúpula¹². No en balde, el enérgico cardenal aconseja que toda iglesia cuente con un lugar de proporciones lo suficientemente extensas para que, según la medida y la forma prescrita, puedan edificarse decorosa y aptamente una capilla y un altar, siendo deseable que el muro admita la apertura de una concavidad en forma de hemisiclo o ábside en la cabecera –y por extensión en los laterales- para fijar en ella el altar¹³. Además de habilitar el espacio necesario, Borromeo reclama la dignificación y preeminencia del Altar mayor mediante tres o cinco gradas¹⁴. Bajo la clave del arco abovedado se reservará el sitio de la imagen crucificada. Realizada en ricos metales o esculpida en uno u otro género de leño¹⁵, la Cruz figurará escoltada por seis grandes candeleros, al tiempo que el tabernáculo eucarístico preside el altar, adherido con solidez al bloque del ara y bien ensamblado entre sus partes, revelando a todos la artísticidad y riqueza preciosa de su labra esculpida y cincelada en materiales nobles y las excelencias de su fábrica arquitectónica –y esta vez sí- de planta octogonal o redonda, en la medida que parezca más elegante y “*religiosamente*” apropiada para la fábrica de la iglesia¹⁶.

La observancia de ese ‘decoro’ no obsta para que los arquitectos no continúen ‘recreándose’ en las posibilidades especulativas brindadas por el diseño del

¹² SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Malos tiempos para la lírica. Decoro arquitectónico y controversia litúrgica en torno al ciborio y tabernáculo de la Colegiata de Santa María de Antequera”, en *Estudios de Historia Moderna. Homenaje a la Doctora María Isabel Pérez de Colosía Rodríguez*. Málaga, Universidad-Equipo Interdisciplinar “Málaga Moderna”, 2006, págs. 539-595.

¹³ *Quaecunue etiam ecclesia, sive tribus navibus, sive una tantum constat, extra suae cappellae maioris situm, ab utriusque lateris capite locum habet, sicut supra moxpraefinimus, ita patentem, ubi in uno et altero item latere, pro modo formaque prescripta, cappella et altare decore apteque exaedificari possit, aut ad hemicycli saltem speciem parietis concavitas fieri queat, cui altari innixum haereat.* Vid. BORROMEI, C. : *Instruktionen Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis Tituli S. Praxedis. Carlos Borromeo. Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. México, UNAM, 1985, pág. 21.

¹⁴ *Praeterea,, si a lateribus et a fronte spatii satis datar, gradus tres adhibeantur, unus scilicet, quem per se bradella facit, tum alii duo, ipsa bradella inferiores: qui duo e marmore solidove lapide fieri debent (...). Ubi vero, pro ecclesiae altarisque maioris amplitudine, gradus plures esse possunt, ibi quinque extrui poterunt latitudine et altitudine mox praescripta.* Ibidem, págs.17-18.

¹⁵ *Sub ipso autem cappellae maioris fornicato arcu, in omni ecclesia, praesertim parochiali, crucis et Christi Domini in ea affixi imago, ligno aliove genere, pie decoreque expressa, proponatur apteque collocetur.* Ibidem, pág. 18.

¹⁶ *Primo illud in ecclesiis insignioribus, ubi potest, e laminis argenteis aut aeneis, iisdemque inauratis, aut e marmore pretiosiori, fieri decens est. Quod tabernaculi opus, polite elaboratum et apte beneque Inter se compactum, piis item mysteriorum passionis Christi Domini imaginibus exculptum, et inaurato artificio certis locis, periti viri indicio, decoratum, religiosi et venerando ornatos formam exhibeat (...). Forma vel octangula, vel rotunda, prout decentius et religiosius accomodata videbitur ad ecclesiae formam. In summo tabernáculo sit imago Christi, gloriose resurgentis vel sacra vulnera exhibentis.* Ibidem, págs. 18-19.

tabernáculo en su condición de edificio fantástico y quimérica microarquitectura, sin descartar ese componente de cierto 'divertimento' personal, en su día bellamente descrito por Chueca, al sentenciar:

"Siempre estos pequeños tabernáculos de altar nos han hablado de íntimas preferencias de los arquitectos, que en menudo y caprichosamente podían en ellos descolgarse, como no hubieran podido hacerlo en obras grandes, más comprometidas y costosas. [...] El arquitecto apenas puede, como lo consiguen el poeta, el músico y el pintor, entrar con su arte en aquel reino de la fantasía, donde los recuerdos se cruzan, funden y entremezclan para prender algunos en un figurativo momento de íntima evocación. Sólo en estos modelos de juguete, pequeños resquicios del arte, puede el arquitecto abandonarse a su fantasía y a sus recuerdos [...] dejándonos una confesión íntima de arquitectura"¹⁷.

3. EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA: LA CATEDRAL DE MÁLAGA Y LA UTOPIA DEL TABERNÁCULO.

Aún cuando en la Catedral de Málaga no se optase por el modelo de rotunda diseñado por Diego de Siloé para la seo granadina¹⁸, era evidente que la configuración de la Capilla Mayor favorecía, a todas luces, la ubicación de un tabernáculo¹⁹. Su arquitectura diáfana que sirve de 'transparente' telón a la manifestación e 'invasión' metafísica de la luz blanca, su evidente verticalismo de consciente resabio gótico, su concentrado centralismo, la relectura 'heterodoxa' del 'alzado siloesco' verificada por Diego de Vergara en su esbeltísimo andamiaje constructivo y su carácter programático de sentido cristológico eran motivos más que suficientes como para refrendar la apuesta por el altar de vanguardia. Al ser presentado sobre el ara, el Sacramento sería visible desde todos los puntos de la girola, asumiendo el tabernáculo las connotaciones simbólicas de lazo de unión entre el Cielo y la Tierra, representados ambos en los programas escultóricos y pictóricos situados a distintas alturas de la propia Capilla Mayor²⁰.

¹⁷ CHUECA GOITIA, F.: "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, Museo Municipal-Concejalía de Cultura Ayuntamiento, 1983, pág. 83.

¹⁸ ROSENTHAL, E.E.: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, Universidad-Diputación Provincial, 1990, págs. 142-152.

¹⁹ GONZÁLEZ TORRES, J.: "El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las Catedrales andaluzas", en RAMALLO ASENSIO, G. (coord. y ed.): *Actas del Congreso "El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos"*. Murcia, Universidad-Fundación Cajamurcia-Consejería de Educación y Cultura, 2003, págs. 313-325.

²⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Arquitectura y Símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988, págs. 39-42 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Rex Martyrum, Sol Salutis. El Palacio Cristológico", en: ARCOS VON HAARTMAN, E. (coord.): *Retrato de la Gloria. Restauración del Altar Mayor de la Catedral de Málaga*. Barcelona, Winterthur, 1999, págs. 15-34.

Así las cosas, entre 1587-1588 el obispo Luis García de Haro ordenaba dar por concluidas las obras del templo y acometer las labores decorativas y de habilitación para su precipitada consagración el 31 de agosto de 1588. El prelado justificaba tan drástica decisión en el 'parasitismo' que, a su modo de ver, había ejercido desde 1549 la fábrica del primer templo al 'engullir' la práctica totalidad de las sumas disponibles, en franco detrimento de las fábricas menores de la diócesis. Sin embargo, García de Haro, hombre temperamental y esforzado militar en su juventud, también mostraba su talante más amable como individuo culto y generoso mecenas, al costear de sus rentas todo lo necesario para terminar de ornamentar la Capilla Mayor. En este capítulo entraría en escena la interesante figura del pintor de Saluzzo, Cesare Arbassia ²¹. Al parecer, el italiano diseñó, pero, sin duda, ejecutó y pintó un hermoso tabernáculo de madera dorada y jaspeada, cuyo aspecto presentaba –a juzgar por la documentación– un desarrollo arquitectónico ascensional, bastante afín al esquema turriforme propio de las custodias procesionales y túmulos funerarios, al estructurarse en tres cuerpos superpuestos, el último de los cuales sustentaba un organismo cupulado. Sin duda, debía resultar un conjunto impresionante y de enormes proporciones que, además, participaba de un complejo simbolismo eucarístico fundamentado en un programa –cuyo mentor identificamos en el mismo obispo Luis García de Haro, a base de jeroglíficos y alegorías, prefiguraciones bíblicas, personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, los Apóstoles e ideas expresadas mediante inscripciones latinas²².

Sin embargo, el profundo disgusto con que el Cabildo recibió la paralización de la Catedral y su obligación de acatarla por decreto al hacerse irrenunciable la imposición de la voluntad episcopal, no le hizo ver con buenos ojos el hermoso tabernáculo de Cesare Arbassia. Si a ello unimos la intención inicial de acometer la realización del edículo en materiales preciosos –mármoles y bronce– la corporación contaba con la excusa perfecta para retirar del culto y, sobre todo de su vista, la memoria de un prelado 'maldito' al que nunca perdonaron, pese a haber regalado un elemento cuya belleza no pudo salvarlo al haberse convertido para los capitulares en testimonio vivo de algo y de alguien que no les traía, precisamente, buenos recuerdos. Con todo, las discusiones y dudas en torno a la traza del tabernáculo continuaron sucediéndose a lo largo del Seiscientos, complicándose aún más la situación por la existencia en esta época de dos trazas dadas por el jesuita Francisco Díaz de Ribero (h. 1659-1663) y Alonso Cano (1665), esta última documentada en su día por Rosario Camacho²³. El siglo avanzaba y la erección del edículo amenazaba con con-

²¹ BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*. Salamanca, Universidad, 2002, págs. 67-69.

²² SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Non Vos Delerinquam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII-6, 1993, págs. 221-240.

²³ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Alonso Cano y Málaga", en *Alonso Cano. Virgen del Rosario*. Madrid, Fundación Argentaria, 1997, págs. 14-18.

vertirse en una empresa traumática detenida por la inercia de quienes titubeaban entre sendos modelos. Por fin, y ya casi en la última década del XVII, el Cabildo se decidía a terminar con semejante estadio de provisionalidad, embarcándose en la ejecución de una gigantesca máquina de madera, cuya estructura ocultaba, al parecer y casi por completo, el alzado de la Capilla Mayor. Si el seguimiento de uno u otro proyecto todavía arroja incógnitas, lo cierto es que la realización material del tabernáculo correspondió a dos personajes, cuya vinculación con la problemática de la arquitectura efímera parece proporcionar la clave definitiva del asunto. Nos referimos al arquitecto de madera José Fernández de Ayala y el escultor Jerónimo Gómez Hermosilla quien ejecutó, al menos, las esculturas patronales de *San Ciriaco y Santa Paula*, *San Luis de Tolosa* y *San Sebastián*²⁴. Según documentase Juan Antonio Sánchez, ambos figuran en la nómina de artífices empleados en la construcción del tabernáculo a 28 de mayo de 1689²⁵.

Tanto Gómez como Ayala aplicaron en su realización la experiencia previa volcada en los aparatos efímeros del Corpus y las exequias reales²⁶. A nuestro entender, y por las referencias documentales y literarias conservadas, la fisonomía del conjunto debió fusionar los rasgos más llamativos de las trazas de Cano y Díaz de Ribero, reinterpretados por Gómez y Ayala acorde a su óptica personal con criterio propio. De esta manera, un mecanismo de torno permitía el giro ilusionista del manifestador en las solemnidades pertinentes, constituyéndose en el núcleo simbólico de un monumental despliegue arquitectónico, semejante a una gran mampara poligonal, que se adaptaba como un retablo parietal a la estructura semidecagonal de la cabecera, conservando al mismo tiempo, el espíritu centralizado de un templo. Concluido en su talla, ensamblaje y escultura este tabernáculo quedó sin dorar, lo cual debió influir en el ánimo de los capitulares para sustituirlo en el siglo XVIII. Con esta nueva vuelta de tuerca, no sólo se retornaba a la idea inicial de ejecutar el edículo en mármoles, sino que reaparecían las aspiraciones utópicas de materializar el edificio perfecto en una microarquitectura exenta. Como veremos seguidamente, es aquí, en esta tesitura, donde José Martín de Aldehuela, sin reparar en medios ni esfuerzos, estuvo determinado a desempeñar un papel esencial en esta historia que, para su pesar y contra su voluntad, tampoco él cerraría.

²⁴ Después de desmantelarse el tabernáculo, esta escultura pasó en fecha indeterminada a la Capilla del Colegio Seminario de San Sebastián, resultando destrozada en los años treinta. Posteriormente fue muy restaurada por José Navas Parejo, José Martín Simón y Juan de Ávalos, quien incluso se atribuyó la autoría. Hoy permanece en la Catedral, donde también se conserva San Luis de Tolosa. Los Mártires Ciriaco y Paula fueron cedidos para presidir el retablo mayor de la parroquia de su nombre, tras la desaparición de las imágenes dieciochescas propias en 1931.

²⁵ Archivo Temboursy, leg. 67: Edificios Religiosos, secc. Catedral, asunto: Tabernáculo.

²⁶ PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J.: *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Málaga, Diputación Provincial, 1985, págs. 121-133.

4. OBRA RETABLÍSTICA DE JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA EN TERUEL Y CUENCA.

José Martín de Aldehuela (Manzanera, Teruel, 1724 - Málaga, 1802) inició su formación en un ámbito familiar ya que debió trasladarse desde muy joven a Teruel donde se formaría con un tío suyo, maestro carpintero, quien le introdujo en un campo técnico que él amplió a la arquitectura de retablos, trabajando con José Corbinos y perfeccionándose con Francisco de Moyos, en Aragón, como indicó Ceán Bermúdez²⁷. Asimismo éste indica que una vez examinado y aprobado de maestro de obras se puso a su cuidado la iglesia y colegio de los jesuitas de Teruel que se realizaba con el patrocinio del Obispo Pérez Prado²⁸. Es posible que se incorporase a ella a través de la realización de los retablos, ya que era muy joven para dirigir una obra arquitectónica de esta envergadura; tal vez la responsabilidad de Aldehuela empezase con la retablística extendiéndose después a la decoración de la iglesia, pero no cabe duda de que trabajó en ella puesto que la Compañía le adeudaba la cantidad de 600 libras todavía en 1752²⁹.

Pero si no se ha conservado la arquitectura de esta iglesia, menos aún su amueblamiento, aunque conocemos su interior y retablo mayor a través de una fotografía del Instituto Amatller, y a través de sus formas vemos como este magnífico retablo debió marcar su carrera en la retablística³⁰.

De los otros retablos que José Martín realizó para Teruel hay escasos testimonios, pero documentalmente sabemos que los clérigos de San Juan y el convento de Santo Domingo le adeudaban dinero, que tenía que ser por pago de obras, y en este último caso, al menos, serían retablos pues se reseña también una deuda importante de madera³¹.

A la parroquia de San Andrés se trasladaron los retablos de la desaparecida iglesia de San Juan. El mayor parece que se realizó hacia 1750, y se ha relacionado con el círculo de escultores del retablo de la Compañía, sospechándose incluso de Aldehuela como su proyectista³². Con su hornacina central flanqueada por pilastras con querubines, que apoyan en pequeños atlantes, y columnas con guirnaldas que muestran influencia de la custodia (1742), llaman la atención los remates de éstas, con pequeñas esculturas y el pabellón con dosel que cobija el grupo de la Visitación. Además el engarce del remate con la bóveda y los bocelones concéntricos que, enla-

²⁷ LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticia de la arquitectura y arquitectos de España desde su Restauración* ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos de J. A. CEÁN BERMUDEZ, vol. IV, Madrid, 1797 Ed. facsimil, Turner, 1977, vol. IV, pág. 296

²⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y SOLAZ, A.: *Teruel Monumental*. Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1969, pág. 135.

²⁹ A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Málaga) Esch. M. J. Romero, leg. 3270, fol. 1160.

³⁰ MORA PASTOR, J.: *Aproximación a la figura del arquitecto José Martín (Aldehuela) y su obra en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 2005, pág. 78.

³¹ A.H.P.M. Escr. M. J. Romero, leg. 3270, fol. 1160 y 1159v.

³² SEBASTIAN, S. y SOLAZ, A.: *Op. cit.*, pág. 191

zando con los entablamentos partidos, rematan la hornacina en un ritmo muy similar, aunque invertido, al de la fachada de la iglesia de San Pablo de Cuenca, lo relacionan con el estilo de Aldehuela.

También procedente de San Juan es el retablo del Cristo de las Misericordias o de los Membrillos. De "planta movida y gusto borrominesco" aunque de menos talla y adornos, alberga al citado Cristo en una hornacina cruciforme, flanqueada por columnas corintias entre las que el fondo se curva suavemente y sostienen un pequeño frontón triangular, rematándose con elegante penacho. Evidentemente este retablo, aunque más sencillo, está en la misma línea del que Aldehuela realizara para la capilla del Pilar de la Catedral de Cuenca y su diseño, que parece responder a una etapa posterior a su estancia en Teruel, pudo enviarlo residiendo ya en aquella ciudad. La capilla del Cristo de la Misericordia sabemos que fue realizada por su hijo, siendo párroco de la iglesia, el cual había hecho también cuatro retablos para la misma. En cualquier caso la línea estilística es común, lo cual podría reforzar las relaciones con el arquitecto.

El retablo mayor de la parroquia de San Miguel, costado por el obispo Pérez Prado, se realizó entre 1750-1755 y es un conjunto triunfal que destaca por la riqueza de su fondo ideológico y se ha relacionado con Francisco de Moyos³³; no obstante el movimiento que le imprimen el cuerpo central y los laterales cóncavos que enlazan con el remate conchiforme, el énfasis de las columnas destacándose del fondo al modo de los modelos del padre Pozzo, los frontones curvos cortados convertidos en aletones, la profundidad de las hornacinas, el tipo de peanas, la disposición de las esculturas rematando pequeñas columnas o la coronación con el grupo de la Trinidad sobre una esfera sugerida, nos lleva a pensar de nuevo en José Martín de Aldehuela.

Cuando José Martín llegó a Cuenca, en 1749, debía tener aproximadamente venticinco años y aunque no podría contar con una sólida experiencia, debía venir precedido de gran fama en cuanto a su habilidad con la talla y la composición retablística.

También es Ceán quien nos indica que fue llamado por D. Álvaro Carvajal y Láncaster, arcediano de Moya y hermano de quien luego sería obispo de Cuenca, quien lo solicitó para incorporarse a la obra del Oratorio de San Felipe Neri, y en esta ciudad permaneció durante muchos años, llevando a cabo una obra importante tanto en arquitectura como en la carpintería de retablos.

Ponz señala que realizó los retablos de la parroquia de San Pedro³⁴, así como el de San Gil o el de la Merced en la parroquia de Huete, ya más tardío³⁵. Y en la iglesia de las Petras, convento de San Pedro Justiniano, donde intervino en las

³³ SEBASTIAN, S. y SOLAZ, A.: *Op. cit.* págs. 201-204

³⁴ PONZ, A.: *Viaje de España*, 1774. Madrid, Aguilar, vol. III, 1988, pág. 536.

³⁵ MORA PASTOR, J.: *Op. cit.* pág. 122. MARASSA PABLOS, C.T.: "El retablo de la Merced de Huete, obra de José Martín de Aldehuela", *Cuenca* nº 28, 1986, págs. 91-94.

obras de la iglesia en 1761, también ejecutó los retablos, siguiendo trazas de Alejandro González Velázquez y Ventura Rodríguez, aunque posiblemente introdujera elementos de su propio diseño³⁶.

En la Catedral de Cuenca fue donde llevó a cabo un trabajo más continuado, además el contacto que en este templo, a partir de 1753, tuvo con Ventura Rodríguez fue fundamental para la evolución de su estilo que, sin abandonar totalmente las fórmulas del rococó francés y centroeuropeo, derivó francamente hacia los cánones del barroco romano que tan bien había asimilado el maestro de Madrid³⁷. En 1764, se realizó el retablo de la sacristía mayor con un cuerpo superior y los documentos confirman que fue obra de José Martín³⁸, pero también los detalles estilísticos no dejan lugar a dudas, contrastando con la parte inferior que responde al barroco de comienzos del siglo XVIII con columnas salomónicas y abundante hojarasca que cobijan a la Dolorosa y la Virgen de Belén de Pedro de Mena así como otros cuadros de Pedro Atanasio Bocanegra. También modificó, imprimiéndole un aire más rococó, el retablo de Santiago y retocó el de la Reliquia (lo que supondría otra fuente para su conocimiento del estilo de Ventura Rodríguez)³⁹.

En 1767 un incendio que afectó al coro, órganos y bóvedas motivó una intervención más constante del maestro, realizando parte de la sillería coral y las cajas para el nuevo órgano mayor y las del menor, que fue restaurado.

A partir de esas fechas sus trabajos en la Catedral se multiplican y otros retablos son obra enteramente suya. En 1770 realizó el de la Magdalena, de madera dorada y policromada, el de Santa Rosa está documentado como obra suya y el de San Antolín, con querubines y capitel ménsula con fina hojarasca, también se le asigna⁴⁰. En 1773 cobró la hechura del retablo de Santa María del Alba, del que se especifica que realizó incluso las esculturas de las santas Lucía y Apolonia, ya que la titular es una imagen de la Virgen de finales del XV⁴¹. El retablo, en madera policromada, adaptado a un ángulo de la catedral, con un fuerte movimiento y fingida profundidad, presenta columnas de orden compuesto y se corona con un ático para el emblemático jarrón de azucenas rematado por una gloria de angelillos.

Entre los encargos particulares para la Catedral, hay una obra de especial interés porque resume en una capilla, "pequeño templo en miniatura" como la designó Chueca, el concepto del espacio y la ornamentación de José Martín. La capilla de la Virgen del Pilar que se debe a la devoción del canónigo D. Diego Luyando, es un

³⁶ PONZ, A.: *Op. cit.* pág. 538. BARRIO MOYA, J.L.: *Arquitectura barroca en Cuenca*. Madrid, Universidad Complutense, 1991, págs. 599-605

³⁷ CHUECA GOITIA, F.: "José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII". *Arte Español*, XV, 1944, pág. 18. CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, Diputación, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1981, págs. 99.

³⁸ BERMEJO DIEZ, J.: *La Catedral de Cuenca*. Cuenca, Caja de Ahorros Provincial, 1977, pág. 296.

³⁹ MORA PASTOR, J.: *Op. cit.*, pág. 56.

⁴⁰ BERMEJO DIEZ, J.: *Op. Cit.*, págs. 393, 60 y 56.

⁴¹ MORA PASTOR, J.: *Op. cit.*, págs. 187-199.

espacio ingrato, junto a la puerta, donde realizó Aldehuela una obra pequeña (6x3,50ms.) pero logradísima, “el vértice a donde llegó en Cuenca la evolución de Martín de Aldehuela”⁴², y que interesa especialmente en esta relación porque su retablo inicia la tipología de pequeños temples que derivarían hacia la tipología de tabernáculo. Su capilla mayor enlaza con el espacio oval del trasaltar, unidos ambos por el movido retablo tras el que se abre un transparente, coronando la bovedilla abocinada del primero otro óculo que permite un doble juego de la luz. El retablo, con mesa de altar y frontal de jaspes, es de madera simulando piedra y estuco, adaptado a la forma cóncava de la capilla y su alzado de columnas corintias proyecta el volumen central hacia el exterior formando una especie de camarín que cobija a la imagen de la Virgen. Cubierto con bóveda oval calada con la gloria del Espíritu Santo, en las hornacinas laterales, rematadas por movidos tornapuntas, se encuentran las imágenes de San Juan y el Niño Jesús, obras de napolitano Fumo que también donó el canónigo Luyando [2].

Más ligero, rico y escenográfico es el tabernáculo de la Virgen de la Luz, en la iglesia de San Antón de Cuenca. Un arco con la inscripción *ELEGI SANCTIFICAVI LOCUM ISTUM* da acceso al ante-camarín, elíptico, ocupado por este aéreo baldaquino formado por columnas de orden compuesto con transparente para el medallón de la Trinidad y cubierta calada rematada por jarrones y guirnaldas que forma un magnífico expositor para la Virgen, muy en la línea de la capilla que Ventura Rodríguez acababa de realizar para la Virgen del Pilar de Zaragoza. Aquí, en Cuenca, la sugestión por el adorno, la cargazón ornamental de los estucos, los dorados, los airosos remates, que completan el programa iconográfico mariano, contribuyen a transformar este espacio en un auténtico teatro litúrgico que pregona la santidad del espacio presidido por la Virgen de la Luz.

La capilla de la Virgen del Rosario en el convento de dominicos de San Pablo, se realizó siguiendo las trazas de José Martín aunque llevó a cabo la ejecución Mateo López⁴³. Dispuesta en la iglesia que edificaron Pedro y Juan de Alviz a partir



2. Catedral de Cuenca. Capilla de la Virgen del Pilar.

⁴²CHUECA GOITIA, F.: *Op. cit.* pág. 23.

⁴³Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.A.S.F.) leg. 43-1/1.

de 1523⁴⁴, forma un conjunto con un tramo cuadrangular de acceso, un espacio oval con cúpula con su eje mayor perpendicular a la dirección axial de la capilla y el camarín propiamente dicho, conjunto que exteriormente constituye un volumen colgado sobre la hoz del Huécar.

A la altura del crucero, en el brazo izquierdo, los pilares renacentistas del templo se han transformado al superponerle un segundo arco sobre capiteles corintios con querubines, cubriéndose el tramo cuadrangular al que da acceso con bóveda de medio cañón con lunetos que flanquean un medallón de estuco, polilobulado con angelitos en los extremos y en cuyo interior hay un rosario del que cuelgan tres medallones con las advocaciones de la Virgen en sus misterios gozosos, dolorosos y gloriosos; el espacio elíptico de la capilla se articula en su alzado entre columnas corintias en un triple registro de dos pisos separados por finos baquetones con cintas enrolladas y coronados por capitel ménsula con querubín, conservándose el escudo dominico en el centro y una placa de rocalla en el entablamento con letras que componen el *AVE MARIA*.

Al fondo, entre pilastras afrontadas con capitel ménsula se alza el pequeño baldaquino de madera que cobija a la Virgen del Rosario, también oval, con capiteles de orden compuesto que sostienen movida cornisa con entramado abierto en su cubierta, superponiéndose al espacio real del camarín que juega de fondo; de planta oval cubierto con bóveda vaída está perforado en su testero con óculo polilobulado que forma el transparente.

Durante su estancia en Málaga también diseñó retablos, pero fue más importante su obra arquitectónica y de ingeniería; no obstante cabría citar el de San Sebastián en la Catedral, el de la iglesia de San Agustín y ya en la provincia el de la parroquia de Nerja o el mayor de la iglesia de los Trinitarios de Antequera. De todos ellos sólo en el de San Agustín juega con el espacio y los volúmenes para disponer un camarín que, a través de las columnas que sostienen la bóveda, se proyecta sobre el espacio de la capilla mayor, al modo de esos altares baldaquinos, aunque las formas son mucho más clásicas⁴⁵.

5. JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA Y EL PROYECTO DE TABERNÁCULO PARA LA CATEDRAL DE MÁLAGA.

José Martín de Aldehuela fue llamado a Málaga por D. José Molina Lario, también turolense y nuevo obispo de esta diócesis desde 1776, para realizar las cajas de los órganos, cuyo proyecto presentó en noviembre de 1778 y ya se estableció en Málaga hasta su muerte, en 1802, llevando a cabo una notable actividad no sólo en

⁴⁴.ROKISKI LÁZARO. M^a L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Diputación Provincial 1985, pág. 97.

⁴⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Aportaciones a la obra retablistica de José Martín de Aldehuela", *Boletín de Arte* n^o 9, Málaga, 1988, págs. 183-199.

la Catedral sino en todo el territorio. Pero entre otros trabajos para este templo, realizó un diseño para el tabernáculo, lo que había sido y será, según dijimos, la gran utopía de la Catedral de Málaga⁴⁶.

Al iniciarse el XVIII, proseguía la búsqueda del modelo ideal. Así las cosas, en 1724, se daba cuenta del descubrimiento de una cantera de jaspe encarnado en Casabermeja capaz de suministrar el material precioso requerido por el proyecto. La traza se confió indirectamente a José de Bada, aunque lejos de exigirsele una creación original, el Cabildo le sugería subordinarse por completo al diseño dado en su día por Juan de Herrera para el tabernáculo de la Basílica de El Escorial. Tras los últimos proyectos que realizaran José de Medina en 1768, Antonio Ramos en 1770 y el remitido en 1774 por Francisco Calvo Bustamante desde Jaén, a partir de 1776 el Cabildo se inclinaba por realizar la obra en plata, aunque dos años después volvieron a coincidir en los jaspes como el material más adecuado. Y, pensando en una obra suntuosísima, contactaron con Ventura Rodríguez, a quien, en 1778, se le proporcionaron todos los diseños reunidos hasta el momento, junto al plano de la capilla mayor realizado por Ramos. Pero los encargos a Ventura Rodríguez eran tantos, desde toda la Península y desde diferentes instancias, que pasado un tiempo más que prudencial y convencido el Cabildo de que las muchas ocupaciones de Rodríguez no le permitirían acometer el proyecto⁴⁷, hablaron con José Martín de Aldehuela, quien conociendo las apetencias de los capitulares contaba ya con un proyecto del edículo que presentó en el cabildo de 4 de julio de 1781. En su exposición insiste, recordando que se había mandado a Rodríguez planta para que conociera la disposición de la capilla, en que ha tenido en cuenta las perspectivas visuales desde los vanos de la capilla mayor, de modo que quedaba realizada la posición del tabernáculo y su simbolismo. Tal vez animado por estos argumentos el Cabildo le encargó el traslado del papel a la madera para instalarlo en su sede definitiva y "reconocer práctica y materialmente la destreza y acierto con que parece se ha ideado"⁴⁸.

Esa maqueta no llegó nunca a obra definitiva, pero al concebirse en escala 1:1 y mimetizar los materiales definitivos con pintura, la basa y barandillas rematadas por bolas a imitación de las obras antiguas y los bronce simulados con aplicaciones de pan de oro⁴⁹, se utilizó como tabernáculo durante casi un siglo, mientras se seguían realizando proyectos que no llegaron a materializarse y que se costeaban de un fondo dedicado a gastos suntuarios⁵⁰. Conocemos su imagen porque se

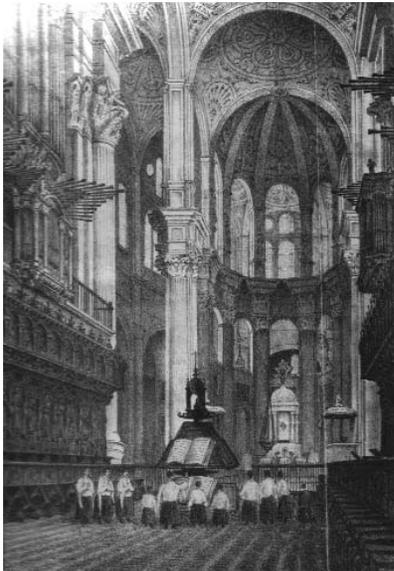
⁴⁶ Sobre el tema ver el estudio de conjunto de SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad, 1995.

⁴⁷ Archivo de la Catedral de Málaga (A.C.M.) Actas Capitulares, vol. 53 (1777-1781), fol. 193r.-194r.. El agente de Madrid indica que Rodríguez "para evacuar lo que tiene era menester se volviese cien hombres". *Ibidem*, fols. 218r.-219r..

⁴⁸ A.C.M. Actas Capitulares vol 53, fols. 620v.-621r.

⁴⁹ A.C.M. Cartas y Comunicaciones al Cabildo. Leg. 612, pza. 21. *Documentos pertenecientes a José Martín de Aldehuela, maestro de obras menores del obispado de Málaga, 1782-1791*.

⁵⁰ A.C.M., *Actas Capitulares*, vol. 52 (1773-1776), fols. 356v. y 367r. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.*, págs.



3. Interior de la Catedral de Málaga.
Litografía de E. W. Mark en la revista "El Guadalhorce".

reproduce en una de las láminas de la revista *El Guadalhorce*, de 1839⁵¹, coronado por el ramo de azucenas, emblema de la Catedral, y dado que el tabernáculo que hoy ocupa el presbiterio de la Catedral es el que se realizó en 1861 por el arquitecto granadino Francisco Enríquez Ferrer, quien había ganado el concurso público convocado en 1851⁵², no cabe duda de que este grabado reproduce el "modelo" de Aldehuela [3].

Cuando el tabernáculo de Enríquez Ferrer, ocupó el presbiterio de la Catedral, la maqueta de Aldehuela fue cedida, en enero de 1861, a Rafael Rodríguez quien había construido a sus expensas, y edificado por el arquitecto Cirilo Salinas, un convento para las monjas clarisas, y en la iglesia, que dedicó a la Santísima Trinidad, nombre del barrio en el que se ubica, continuó sirviendo como tabernáculo. A pesar de los destrozos sufridos en la iglesia en la

quema de conventos de mayo de 1931, se conservó este tabernáculo, que fue definitivamente destruido en 1936, aunque lo conocemos por una fotografía del Archivo Temboury⁵³ [4 y 5].

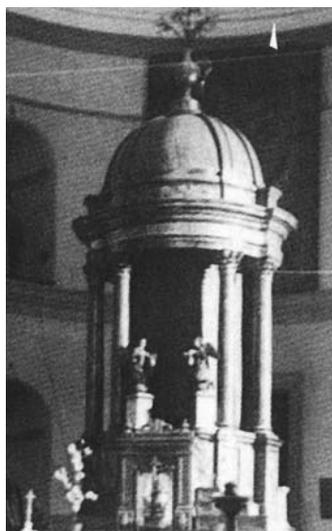
Aldehuela había diseñado en 1781 un templete de planta circular, apoyado sobre una caja cilíndrica en la que se inserta el sagrario, limitado por ocho estilizadas columnas, que se agrupan por parejas en las líneas coincidentes con las diagonales; sobre un amplio entablamento descansa una cúpula de marcadas nervaduras en el trasdós, que contribuían a enriquecer el claroscuro. Su estilo responde plenamente a las normas academicistas y se emparenta con los que realizó en Málaga para el altar mayor de la iglesia de San Agustín (1798-1799) y, sobre todo, para el de San Felipe (1790-1795). Si se compara este último con la maqueta catedralicia de 1781, se llega a la conclusión de que ambas trazas son casi gemelas, salvo insigni-

82-83. LLORDÉN SIMÓN, A.: *Historia de la construcción de la Catedral de Málaga*. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Málaga, 1988, págs. 269-270. Vid. Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M.) Escr. Gregorio Martínez de Ribera, fols. 400-409.

⁵¹ *El Guadalhorce*, Imp. del Comercio, Málaga 1839. Tomo 1, nº 42, 22 de diciembre de 1839, págs. 336-337.

⁵² SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.*, pág. 119.

⁵³ A.C.M. *Actas Capitulares*, vol. 69 (1861-1865), fols. 2r. y v. Archivo Temboury (A. T.) foto nº 4239. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.*, pág. 147



4 y 5. *Perspectiva del presbiterio de la Iglesia de la Trinidad anterior a 1931. Preside el altar la maqueta de 1781-1782, de la que puede advertirse un detalle.*

ficantes variantes en el motivo cimera y la apertura de cuatro arcos apeados sobre ménsulas en la *cella* del edículo filipense. Tales analogías invitan a preguntarse si Aldehuela aprovechó y recicló para el tabernáculo de San Felipe las pautas ‘políticamente correctas’, inicialmente ideadas para su homólogo de la Catedral. De todas formas, en todos estos recintos, la presencia de un edículo centralizado refuerza el contenido sacramental del presbiterio y, por extensión, sintoniza con la interesante rehabilitación del *ciborium* exento verificada por la arquitectura dieciochesca de signo ilustrado. No sólo por reflejar la apetecida pureza estructural y espacial, sino por encarnar los ideales de espiritualidad interiorista, racionalista y profunda tan propia del Siglo de las Luces [6].

Como se ha indicado, el Cabildo mantuvo esa obra como provisional en el altar mayor y siguió encargando proyectos. En 1794, y aprovechando la estancia en Málaga del arquitecto italiano Vicente Mazzoneschi, para realizar el Teatro Cómico Principal, le encargó un nuevo proyecto de tabernáculo, que éste entregó inmediatamente y se comprometió a realizarlo para la Navidad de 1796⁵⁴. Tal vez no quedase muy convencido el Cabildo, siempre tan dubitativo, y Aldehuela aprovechó la oportunidad para diseñar un nuevo tabernáculo, pues en 21 de junio de 1796 se presentaban dos ideas de éste que, después de ser revisadas por maestros de Málaga y Cádiz, se discutieron en reunión capitular de 16 de septiembre de 1796⁵⁵. Pero el Cabildo de Málaga nunca respetó a los arquitectos vernáculos y entonces decidió

⁵⁴ A.C.M. *Actas Capitulares*, vol. 57 (1794-1798), fols. 32r. y v. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.*, pág. 88

⁵⁵ A.C.M. *Actas Capitulares*, vol. 57, fols. 294r. y 326r.



6. JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA.
Tabernáculo de la parroquia de San Felipe.

enviar el proyecto a la Real Academia de San Fernando⁵⁶, cuyas normas sobre la revisión de los proyectos de maestros locales, había ignorado cuando le convenía⁵⁷. El 17 de octubre de 1796 fueron evaluados por la Comisión de Arquitectura de la Academia, presidida por Juan Pedro Arnal, quien rechazó estas trazas “*por defectuosas en sus formas y proporciones y gusto depravado*”⁵⁸. Con ello están rechazando, una vez más, al Barroco; sin embargo el tabernáculo que hemos visto en la litografía de *El Guadalhorce*, dibujado y grabado por E. W. Mark, no responde a los estilemas del Barroco. Ya se llamó la atención sobre el “*sentido peyorativo aplicado por los académicos madrileños a esta propuesta*”⁵⁹. Lo cierto es que el diseño del tabernáculo enviado desde Málaga se rechazó, encargando la Comisión de la Academia uno nuevo a Evaristo del Castillo y Silvestre Pérez, realizando éste un magnífico y frío proyecto del más puro estilo neoclásico⁶⁰

que, por ende, iba mucho más lejos en sus pretensiones al propugnar una radical repriminación arquitectónica de la Catedral, acompañada de la eliminación del coro, la ubicación del tabernáculo en el corazón del crucero, la construcción de una nueva sillería de mármol y su traslado al presbiterio⁶¹.

De colección particular⁶², recientemente ha llegado a nuestras manos un dibujo de tabernáculo firmado por Aldehuela, que responde a un diseño barroco cla-

⁵⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “Arquitectos de la Academia de San Fernando en la Málaga del siglo XVIII”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 67, Madrid, 1988, págs. 265-290.

⁵⁷ A.C.M. Cartas y comunicaciones al Cabildo. Leg. 314 (1787-1792), pza. 14: *Reales Órdenes sobre el funcionamiento de las RR. Academias de San Fernando y de San Carlos sobre aprobación de arquitectos y Maestros de Obras y sobre que no se hagan en las iglesias nuevos retablos de madera.*

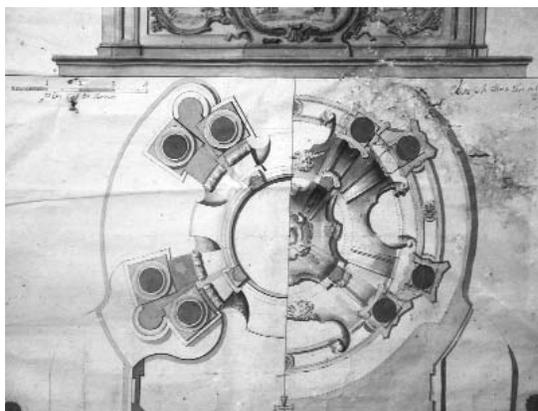
⁵⁸ A.A.S.F. 3/86, *Actas de las Juntas Generales Ordinarias y Públicas*, 1795-1802, fol. 63r. y *Tabernáculos 1783-1863*. Leg. 2 34/4 s.f.

⁵⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.* pág.92

⁶⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.* págs.. 92-106.

⁶¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: “Ilustración y Utopía: la ‘Nueva Imagen’ de la Catedral de Málaga y su repriminación arquitectónica, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord. y ed.), *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad, 2003, págs. 141-172.

⁶² Agradecemos a Blanca Moreno Mitjana que nos haya permitido estudiar y dar a conocer este diseño. Y la ayuda prestada por Amelia Montiel y Eduardo Asenjo.



7. y 8. JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA. *Vista de conjunto y planta del proyecto de tabernáculo. 1796.*

sicista con elementos ornamentales rococó y, consecuentemente, menos políticamente correcto con los vientos imperantes. Analizándolo parece más relacionable con su primer estilo y con las obras que realizó nada más llegar a Málaga (cajas de los órganos⁶³ o el retablo de San Sebastián de la Catedral), si bien es cierto, y lo hemos comprobado en otras obras, que gustaba de hacer evasiones hacia formas decorativas plasmadas con anterioridad. Si fue éste el enviado a la Academia de San Fernando, y debía serlo, evidentemente la Comisión de la Academia rechazaba al Barroco que aquí se muestra [7].

Es un plano completo (103 x 46 cm.) que presenta el alzado de un tabernáculo, insertándose en la parte inferior un corte por la base y otro por la cubierta. Está firmado en la intersección de ambos dibujos, a la derecha, por "José Martín de Aldegüela". Al otro lado, la escala en pies castellanos.

La planta muestra el arranque de las columnas, con sus basas cuadradas alrededor del círculo, situadas en cuatro grupos de dos, que no se disponen en paralelo sino antepuestas y ligeramente sesgadas; en el ángulo que dejan se señala el corte de otra columna truncada, que es el pedestal, sobre el que se alzan, en los frentes, las imágenes de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, patronos de la ciudad de Málaga [8].

⁶³ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Los órganos de la Catedral de Málaga. Análisis estilístico y documental", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 16, Granada, 1984, págs. 265-281.



9. JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA.
Alzado del proyecto de Tabernáculo.
 1796.

A la derecha se dibuja la proyección de la cubierta, marcándose alrededor de las columnas el vuelo de los capiteles y su integración en una airosa forma curva que sujeta la bóveda; ésta se cala con vanos trilobulados entre las columnas, arrancando de las que se disponen más al interior, otro cuerpo más sinuoso que conforma el cierre de la clave.

El alzado resulta muy esbelto. Centra el frontal de la mesa de altar un medallón oval arriñonado, (fórmula repetida por Aldehuela) con relieve de la Encarnación, advocación de la Catedral, entre otros dos relieves cuadrifoliados. Sobre él se alzan las cuatro parejas de columnas con hermosos capiteles corintios dorados, determinando planos oblicuos en una inestable diagonal y, entre sus ángulos, las del frente, alojan los pedestales para las referidas imágenes de Ciriaco y Paula que, ante los troncos sobre los que fueron lapidados y atados con los brazos abiertos, resultan un tanto declamatorios. Las columnas sostienen entablamento de cornisa denticulada que forma el arco rebajado del frente, dejando un fuerte

estrangulamiento en las enjutas, decoradas con escotas y, para ser apoyo de la bóveda, se proyecta hacia adelante rematando en la clave con querubines; sobre aquellas, ángeles con las palmas y varas de martirio flanquean el trasdós de la pequeña cúpula, una estructura horadada, que podría inspirarse en la que utilizó Ventura Rodríguez en la capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Sobre el anillo apoyan cuatro grandes nervios doblados, cuyo ritmo de colocación lo marca la disposición de las columnas, ligeramente enrollados en la base para recercar a unos óculos de diseño curvo irregular, con querubines, y permiten ver en el interior una gloria con el triángulo divino. En la clave, paños colgantes y querubines rodean un pedestal que apoya una imagen triunfante de la Fe sobre escabel nebuloso jalonado por serafines [9].

En su interior se dispone un baldaquino dorado que es doble. El espacio que hay sobre el altar, que acoge un pequeño Sagrario, se conforma mediante líneas de suaves curvas que arrancan de las basas de las columnas del tabernáculo rematado en la clave de los arcos por un querubín. De las mismas basas surgen unas potentes ménsulas que sostienen una estructura más aérea y rica, dorada, de signo marcadamente romano por su etéreo impacto visual y prestancia escenográfica, entrela-

zándose los nervios para formar una cubierta abovedada, que promete transparencias, y sobre la cual los querubines ejercen una presencia simbólica, formando un airoso expositor para el Santísimo Sacramento. Aldehuela secunda, de este modo, la moda del barroco clasicista de influencia italiana –por lo demás, presente en los dibujos de arquitectos y escultores del período como Ventura Rodríguez, Juan Pedro Arnal, Juan Antonio Munar, Juan Adán, Alfonso Giraldo Vergaz o el mismo Silvestre Pérez- de recuperar el motivo del querubín para remedar, acorde al dictado dieciochesco, la impronta del propiciatorio del Arca de la Alianza, desde donde se revelaba la *Shekinah* o manifestación de Yahvé al Sumo Sacerdote de Israel. Es más, la voluntad clasicista de depurar los exuberantes repertorios ornamentales del barroco castizo reconocen en la presencia frecuente del querubín en estos diseños un refuerzo del propio trasfondo conceptual de estos seres fabulosos,

extraordinariamente próximos al conocimiento de la Divinidad y receptores supremos de la luz del entendimiento y de la razón, pues, como apunta Santo Tomás de Aquino, *cherubim interpretatur plenitudo scientiae*⁶⁴.

Ponz criticó también este tabernáculo, juicio que contrasta con el elogio que dedica a otro pequeño, pero elegantísimo, retablo de la Catedral diseñado por Aldehuela en 1782, el de San Sebastián, colocado junto al cancel del lado del Evangelio, que responde al mismo estilo⁶⁵. Por la necesidad de adaptarse a su ingrata situación y también por el presupuesto, como obra de promoción particular del canónigo Juan Altamirano, Aldehuela diseñó el retablo con un sentido planista, sin pretensiones, concebido como un marco de medio punto con gruesa moldura de bocelón con estilizadas palmetas para los lienzos que encierra, fechados en 1596, con formas adecuadas y precisas en oro y estuco blanco que resaltan sobre el vetado de los mármoles fingidos, empleándose tan sólo en la labor decorativa del remate superior [10].



10. Catedral de Málaga. Retablo de San Sebastián.

⁶⁴ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A.: *Edificios y Sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidad de Salamanca-Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1983, págs. 251-253.

⁶⁵ PONZ, A.: Op cit. pág. 183. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Un arquitecto turolense en Málaga: José Martín de Aldehuela". *Primer Coloquio de Arte Aragonés*. Teruel 1978. Textos págs. 84-87.

En este diseño de tabernáculo que presentamos, generado con la tridimensionalidad que le imprimen espacios y volúmenes de gran complejidad, a los que se une una finísima decoración, Aldehuela demuestra que, aunque en esos años estaba más volcado en empresas de ingeniería, y ha realizado obras que tienden a un mayor clasicismo, no había olvidado los diseños de ornato rococó y las técnicas de carpintería y de hacer el estuco, que aquí se funden, para crear una pieza verdaderamente exquisita, cuyos elementos se disponen acordes para crear un espacio de santificación y exaltación del Santísimo Sacramento. A propósito de ello, cabría intuir, por su parte, una sugestiva 'regresión' ¿reivindicativa? a aquellos momentos anteriores de su carrera donde la libertad de formas y el ingenio en la composición le permitían soñar, sin trabas, normas, ni cánones, con el Reino de Utopía.

El Zodíaco Teresiano de los Klauber

Fernando Moreno Cuadro
Universidad de Córdoba

RESUMEN

La Vita S .V. et M. Theresiae á Jesu Solis Zodiaco Parallela de fray Anastasio de la Cruz, con grabados de los Klauber, es el colofón de las series dedicadas a popularizar la doctrina y obra de la reformadora descalza. Plantea una singular relación entre la trayectoria vital de la santa abulense y el Zodíaco con la finalidad de que las escenas elegidas estén presentes -como la presencia estelar de los Patriarcas- y sirvan de enseñanza -como la predicación de los Apóstoles- a quienes estaban dirigidas, fundamentalmente el Carmelo teresiano, a lo largo de los doce meses del año, coincidiendo con los signos zodiacales.

PALABRAS CLAVE: Carmelitas/ Estampa/ Iconografía/ Reforma teresiana/ Zodíaco.

The Teresian Zodiac of the Klaubersd

ABSTRACT

The work Vita S .V. et M. Theresiae á Jesu Solis Zodiaco Parallela by Friar Anastasio de la Cruz, with engravings by the Klaubers, is the culmination of the series dedicated to popularizing the doctrine and works of the Carmelite reformer. It depicts a close connection between the life of the saint from Avila and the Zodiac. The aim was to focus on certain scenes, such as the special presence of the Patriarchs, and to serve as a teaching aid -just like the preaching of the Apostles- mainly to the Teresian

KEY WORDS: Carmelites/ Image/ Iconography/ Teresian reforms/ The Zodiac.

A principios del siglo XVIII el imperio de los Austrias alemanes muestra un enorme interés por la iconografía teresiana y en Praga se graba por Antón Birkhart (Augsburgo, 1677 – Praga, 1748) una de las series menores dedicadas a la reformadora descalza, diseñada por Johann Hiebel que se estableció en 1707 en la capital checa, donde difundió el estilo de su maestro Andrea Pozzo en los trabajos que llevó a cabo para los jesuitas y en las iglesias y monumentos de la ciudad donde realizó los citados diseños, en los que se muestra apegado a la tradición de las grandes series seiscentistas que arrancan con la *Vita B. Virginis Theresiae a lesv ordinis carmelitarvm excalceatorum piae restauratrices*, con estampas de Adrian Collaert y Cornelius Galle¹, en la que se recogen los principales temas iconográficos teresianos hasta 1670, año en el que se editan simultáneamente las series de Roma y Lyon², que se adaptan a la estética del setecientos por Arnold van Westerhout (1715) en la

MORENO CUADRO, Fernando: "El Zodíaco Teresiano de los Klauber", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 169-183. Fecha de recepción: Febrero de 2009.

¹ Editada en Amberes en 1613 -antes de la beatificación, 1614- y reeditada en 1630 -después de la canonización, 1622-.

² Ilustran respectivamente *La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de lesvs, fondatrice des Carmes Déchaussez & Carmelites Déchausées*, en *Figuras*, & en *Vers François & Latins. Avec un Abbregé de*

*Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo*³.

Frente a la serie de Praga, surgida en un ámbito donde el Carmelo había tenido escaso predicamento -lo que conlleva el recurrir a las ideas y temas básicos desarrollados a principios del seiscientos con algunos cambios y combinaciones de temas, debidos al desarrollo de las imágenes teresianas durante más de un siglo-, tenemos la serie realizada por Juan Bernabé Palomino, primer director de la Sección de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴, para ilustrar las *Cartas y Obras* de santa Teresa de Jesús editadas en Madrid en 1752⁵, una de las más importantes de las últimas que se dedican a la santa de Ávila y la primera que se graba en España, lo que le confiere un gran interés que se incrementa con la síntesis de destacados conceptos carmelitanos junto a los temas tradicionales renovados, con planchas de formato rectangular y otras con cartelas rococó enmarcadas por emblemas, un tipo de estampa que tuvo poco desarrollo en el ámbito carmelitano y que sitúa la serie de Juan Bernabé Palomino en el tránsito del Barroco al Neoclasicismo, mirando hacia atrás en algunos aspectos y hacia los nuevos tiempos⁶.

El desfase entre renovación y tradición en las series teresianas de la primera mitad del setecientos en función del ambiente geográfico en el que surgen hace que en el imperio austriaco se renueve la visión de la reformadora descalza con uno de los más singulares conjuntos de imágenes dedicados a la santa abulense, el grabado por los Klauber para la *Vita S. V. et M. Theresiae á Jesu Solis Zodiaco Parallela*, del carmelita descalzo fray Anastasio de la Cruz, que plantea una relación entre la trayectoria vital de la reformadora descalza -desde su infancia hasta la muerte- y el Zodíaco, la rueda de la vida dividida en doce partes iguales con sus correspondientes constelaciones.

Los hermanos Joseph Sebastian y Johan Baptist desarrollaron una amplia actividad en Aubsburgo durante el segundo tercio del siglo XVIII grabando y editando conjuntamente -"Frates Klauber Catholici"- numerosas estampas que tuvieron una amplia difusión en Europa⁷ y América⁸ por los conceptos que materializaban⁹ y que

l'Histoire, une Reflexion Morale, & une Resolution Chrétienne sur chaque Figura y la Vita Effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesv Maestra di Celeste Dottrina.

³ Sobre estas series véase MORENO CUADRO, F.: "En torno a las fuentes iconográficas de Tiépolo para la 'Visión teresiana' del Museo de Bellas Artes de Budapest", en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 32, 2009, págs. 243-258.

⁴ GALINDO, N.: "Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69 (1989), págs. 239 ss.

⁵ PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorios de grabados españoles*. Madrid, 1982, t. II, pág. 341, recoge las ediciones de 1752 y 1778.

⁶ Sobre esta serie véase MORENO CUADRO, F.: "J. B. Palomino y J. Hiebel, renovación y tradición en las series teresianas del setecientos", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nn. 108-109 (2009).

⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "La imprenta valenciana como difusora del espíritu Rococó", en *Cimal*, 2 (1979), págs. 34-36.

⁸ CUADRIELLO, J.: "La Patrona de México y su fiesta nacional", en *Boletín Guadalupano*, 41 (2004).

al mismo tiempo sirvieron de fuente de inspiración a los artistas¹⁰ que reflejaban el trabajo intelectual de sus ilustraciones que tenían un gran sentido pedagógico, expresándose en el título de la *Historia Bíblica* la intención de ilustrar los pasajes más importantes de la *Biblia* por medio de escenas, textos y símbolos: “Junioribus ad faciliorem eruditionem, senioribus ad vivaciorem memoriam, Divini Verbi praecognibus ad celerioremem reminiscenciam, omnibus ad utilem sanctamque curiositatem” (Sea provechoso a los jóvenes, para una más fácil instrucción; a los mayores, para tener un recuerdo más vivo; a los predicadores de la Palabra de Dios, para una más rápida memorización; y para todos, para una útil y santa curiosidad)¹¹.

Dentro de su amplia producción analizamos la serie dedicada a santa Teresa, un conjunto de estampas que no presenta una renovación temática, pues sigue en líneas generales los temas de las series teresianas del XVII, pero si un destacado cambio en el planteamiento. La vuelta a las grandes series seiscentistas se explica porque permiten la posibilidad de elegir el tema más adecuado para la idea que se desea expresar en relación con los signos del Zodiaco, siendo precisamente en esta correspondencia donde radica la renovación centroeuropea que acapara nuestra atención.

Las tres cuartas partes de los temas representados por los Klauber tienen su origen en la serie de Amberes de 1613. Tres de ellos -*Deseo de alcanzar el martirio*, *Ingreso en el convento* y *Muerte de santa Teresa*- se continuaron figurando en las series de 1670 y 1715, así como la *Transverberación*, los *Desposorios místicos* y la *Imposición del collar y el velo* que encontramos igualmente en la serie de Anton Birkhart que incluye asimismo la *Visión de san Pedro y san Pablo*, y la *Virgen del manto/manto teresiano*, que no se habían recogido en las series desde la de Amberes de 1630 y que encontramos también en las estampas de los Klauber, lo que no resulta extraño habida cuenta de que Joseh Sebastian fue discípulo de Anton Birkhart¹².

Por otro lado, el lema “aut pati, aut mori”, ligado al signo de Libra, se encuentra en la iconografía teresiana desde sus comienzos, especialmente difundido por el retrato de Cornelio Galle con el que comienza la serie de Amberes de 1613. En una edición de las *Obras* de santa Teresa (Praga, 1707) se incorpora una estampa en la que se presenta la reformadora descalza arrodillada delante del Crucificado -tamaño natural- con su lema “aut pati, aut mori”, temática que había aparecido en la *Vita*

⁹ Sirva de ejemplo la obra de DORNN, F.X.: *Litaniae Lauretanae ad beate Virginis caelique Reginae Mariae. Augustae vindelicorum, Sumptibus Joannis Baptistae Buckart, 1750*. Véase el prólogo de la edición de DEL-CLAUX, F.: *Letanía Lauretana*, Madrid, Rialp, 1978, y DEL CASTILLO, M^a J.: “Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn”, en *Actas del Primer Coloquio de Iconografía*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, II, págs. 220-223.

¹⁰ ROIG I TORRENTÓ, A.: “Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la madre de Déu dels colls en San Llorenç de Morunys (Lérida)”, en *Archivo Español de Arte*, 221 (1983), págs. 1-18.

¹¹ CARRASCO TERRIZA, M. J.: “Un grabado de Klauber sobre el padrenuestro”, en *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, LV 391, enero-marzo 2008, págs. 75-88.

¹² U. THIEME, U.-BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler Leipzig*, 1927, t. XX, págs. 411-412; BÉNÉZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des Peinares, Sculpteurs e Graveurs*. Paris, Libraire Gründ, 1975, t. VI, pág. 23.

de 1670 y en la versión que de las series seiscentistas realiza Westerhout en 1715: “S. Theresia tàm anxio castigando Corporis desi=derio estuabat, ùt corpus cilicios, catenis, urticarum manipulis Sepe cruciaret, et aliquando inter / espinas uolutaret, sic Deum alloquens: domine àut / pati, àut mori” (Santa Teresa ardía en tan vehemente deseo de castigar el cuerpo que a menudo lo maltrataba con cilicios, cadenas y manojos de ortigas, y en ocasiones se revolcaba entre espinas, diciendo así a Dios: “Señor, o padecer o morir).

Como hemos comentado, los Klauber vuelven la mirada a las grandes series por la variedad temática que ofrecen las mismas, lo que le permite escoger los temas que mejor se adaptan a la idea de la *Vita S. V. et M. Theresiae á Jesu solis Zodiaco Parallela* que comentamos, donde encontramos tres temas -*Ataque de sus enemigos*, *Voto de buscar la perfección* y la *Samaritana*- que aparecen en las series de Roma y Lyon de 1670 y siguen en la versión de 1717 de Westerhout. En el Zodiaco teresiano no aparecen cambios temáticos, aunque las escenas se materializan siguiendo las formas rococó de los Klauber, una diferencia respecto a la primera serie centroeuropea de Praga que fue grabada por Birkhart con diseños de Johann Hiebel que, aunque fue discípulo de Andrea Pozzo, siguió unas formas tradicionales, muy diferentes de los frescos que realizó siguiendo a su maestro italiano. Y desde el punto de vista del significado lo novedoso radica en la comparación con los signos zodiacales de la vida de la reformadora descalza.

El Zodiaco se ha relacionado con María¹³ y con los apóstoles, cuya conexión con el Dôdekaôros, que representa al mismo tiempo el ciclo de las doce horas y de los doce meses¹⁴, ha sido subrayada por Daniélou, quien recoge la alegoría en la que los Doce se corresponden con los doce horas del día y con los doce meses en numerosos textos, destacando, además de las *Homilías sobre los Salmos* de Astérios el Sofista, varios autores del siglo IV, entre ellos algunos Padres de la Iglesia Occidental, recordando como san Ambrosio relaciona el tema de los apóstoles simbolizados por las horas del día con Cristo, considerado como Día, un símbolo muy arcaico que se remonta al judeo-cristianismo¹⁵ y como para san Agustín, en *Exp. Psalm*, los “apóstoles son las doce horas resplandecientes”, mientras que Zenón de Verona compara los Doce con los doce rayos del sol, es decir con los doce meses, y escribe que “Cristo es el día verdaderamente eterno y sin fin que tiene a su servicio las doce horas en los apóstoles y los doce meses en los profetas” (*Tract*, II, 45), recogiendo Hipólito que el Sol -el Salvador- una vez que se elevó señaló a los Doce como las doce horas y por ellos el Día se manifestará¹⁶, cumpliendo la misión de Cristo (*Mt* 28,19-20)¹⁷.

Pero en este momento, lo que queremos destacar es la relación del Zodiaco

¹³ Sobre el Zodiaco en relación con María, véase FERNÁNDEZ GRACÍA, R.: “Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVIII”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 13 (2004), págs. 47-51, donde recoge *La Inmaculada del <zodiaco>* de la Fundación Lázaro Galdiano, obra del sevillano Juan de Espinal.

¹⁴ BOLL, F.: *Stern Glaube und Sterndeutung*. Leipzig, 1918, pág. 75.

¹⁵ DANIELOU, J.: *Théologie du judéo-christianisme*. Desclée, 1958, págs. 22, 226.

¹⁶ DANIELOU, J.: *Les symboles chrétiens primitifs* Paris, Ed. du Seuil, 1958, págs. 131-133.

¹⁷ Sobre la relación de los apóstoles con la “Lux del mundo” (‘Ego sum lux mundi’, *Jn* 8,12), véase MORE-

con los patriarcas por la conexión de éstos con santa Teresa que en varias obras se representa como patriarca y excepcionalmente ligada al Zodíaco, como en la serie de los Klauber que analizamos. Recordemos la representación de la reformadora descalza en una estampa de mediados del siglo XVII grabada por Richard Collin sobre dibujo de I. E. Quellinus, bajo la palma y el olivo recibiendo los dones e inspiración del Espíritu Santo¹⁸ y el dardo de Amor divino de manos de un ángel al tiempo que escribe sus obras, completándose la representación con cuatro cartelas que la exaltan como patriarca¹⁹, doctora²⁰, virgen²¹ y mártir²². Fue seguida por Manuel Freyre²³ y sirvió de fuente de inspiración a Juan Correa²⁴ para el cuadro de la iglesia de Santo Tomás de Ávila²⁵, en el que el pintor siguió fielmente la estampa, respondiendo con seguridad a los deseos del comitente [1].

El Zodíaco fue una representación utilizada por el judaísmo en las sinagogas²⁶ y Daniélou²⁷ constata la relación

1. *Santa Teresa Patriarca, Virgen, Mártir y Doctora. Estampa de RICHARD COLLIN y versión pintada de JUAN CORREA.*



NO CUADRO, F.: *El crucero de la catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico.* Monográfico de Cuadernos de Arte e Iconografía, t. XVI, nº. 31, Primer semestre de 2007, Fundación Universitaria Española. Madrid, 2007. 297 págs. Vid. Esp. págs. 238 ss.

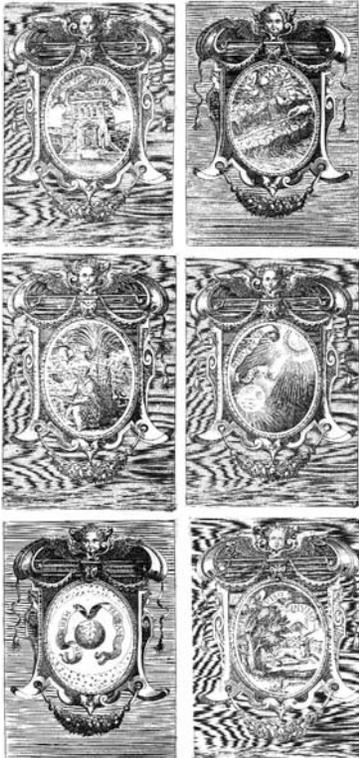
¹⁸ "Requievit Supream spiritus Domine" (Descasó sobre ella el Espíritu del Señor).

¹⁹ "Patriarchatur ob fundatam insignem sanctitate gentem iamque per homines orbis plagas religiones catholicae bono late diffusam" (El patriarcado a causa del pueblo fundado insigne por la santidad, muy difundido por el bien de la religión católica por todas las comarcas del orbe).

²⁰ "Doctoratui ob librorum editorum excelentiam promerito et ab aliam Salmanticensium Academiam annuente Urbam VIII Solemne ritu concesu" (Para el doctorado concedido en solemne rito a causa de la excelencia de esos libros editados en razón de sus méritos. Y por la natricia Academia de los Salmantinos, con la auencia de Urbano VIII).

²¹ "Virginitate semper integerrimae nullo unquam velminimae cogitationis at tactu dereibatatae" (Para la virginidad siempre integérrima, jamas gustada ni siquiera por el tacto de alguno de mínima reflexión).

²² "Martirio semel ab Africa quaesito semper deinde desiderato tandemque supplente tyrantum divino amore (cuius impetu expiravit) consummato" (almartirio una vez buscado desde África, luego siempre deseado, y finalmente consumado el divino amor al tirano, con cuyo impetu expiró).



2. *Emblemas de La Santa Teresa de GIOVANNI VINCENZO IMPERIALE. Edición veneciana de 1622.*

por el dardo de Amor divino, sobre un trono de nubes y acompañada por un angelito que porta dos de sus atributos, el libro de escritora y el lirio de su pureza, a la que se alude en el texto latino que la acompaña, encabezado por el lema bíblico de la

entre el simbolismo de los signos zodiacales con los patriarcas judíos que no faltarían sobre la tierra, citando a Philon (*Quest. Ex. II*, 109-114) y como en el cap. 49 del *Génesis* se comparan con los animales y en el *Livre des Jubilés* (XXV,6) se asimilan a los doce meses, como los apóstoles por los judeocristianos. El libro de Anastasio de la Cruz que comentamos presenta doce escenas de la vida de santa Teresa relacionadas con los signos del Zodiaco para que éstas estén presentes, como la presencia estelar de los patriarcas, y sirvan de enseñanza, como la predicación de los apóstoles, a quienes estaban dirigidas, fundamentalmente el Carmelo teresiano, a lo largo de los doce meses del año, coincidiendo con los signos del Zodiaco [3].

La santa aparece en el subtítulo como 'Parelion', el 'otro Sol'²⁸, que ilumina la Iglesia y el Carmelo, materializándose en la estampa que sirve de frontispicio a la serie con una iconografía muy singular, en la que la carmelita se ha figurado sobrepuesta a una imagen antropomorfa del Sol rodeado por los signos zodiacales, transverberada

²³ MORENO CUADRO, F.: "Las empresas de santa Teresa grabadas por Manuel de Freyre", en *Mundo da Arte*, 16. Universidad de Coimbra, 1983, págs. 19-32.

²⁴ VARGAS LUGO, E. (coord.): *Juan Correa, su vida y su obra, repertorio pictórico*. México, UAM, 1985-94, t. II. vol. 2, pág. 360.

²⁵ URREA, J.: "Pintura mejicana en Castilla", en *Miscelánea de arte. Homenaje a don Diego Angulo*. Madrid, CSIC, 1982, págs. 197-198.

²⁶ GOODENOUGH, E. R.: *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. Princeton University Press, 1988, t. I. págs. 203, 217, 219, 248-251, 255, y t. VIII, págs. 167-171.

²⁷ DANIÉLOU, J.: *Les symboles chrétiens primitifs* París, Ed. du Seuil, 1958, pág. 139.

²⁸ Fenómeno óptico atmosférico asociado con la reflexión/refracción de la luz solar por los numerosos cristales de hielo que componen los cirros o nubes de cirrostratos.

3. S. y J. B. KLAUBER. Frontispicio de la obra de F. Anastasio de la Cruz: *Vita S. V. et M. Theresiae à Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Aubsburgo, s/f.



elección de la esposa “Electa ut sol” del *Cantar de los Cantares* (6,9) en el que se compara al brillante astro, superándolo, pues a diferencia de éste, la reformadora descalza no tiene manchas: “Omnia solis habes : plus Sole, Electa, refulges; / Nam maculas nescis : caetera Solis habes!” (Tienes todo lo propio del Sol. Brillas más que el Sol, oh elegida, pues no conoces manchas. ¡Todo lo demás del Sol lo tienes!), lo que se debe a que ella recibe la luz del verdadero Sol, la “Luz del Mundo” (“Ego sum lux mundi”, *Jn.* 8,12), como se recoge en la estampa de Sagitario.

No es muy frecuente la representación de santa Teresa como astro, aunque si es de destacar la recogida en la obra de Giovanni Vincenzo Imperiale, publicada en Venecia por Euangelista Deuchino en 1622 con el título *La santa Teresa*, con una serie de estampas que representan diferentes virtudes y cualidades de la reformadora carmelita mediante símbolos y paralelismos bíblicos -de la que se había realizado una edición anterior *La beata Teresa*, publicada en Génova por Giuseppe Pauoni en 1615²⁹-, que se encuadra dentro del género emblemático con una breve interpretación de las imágenes, el vehículo para sustentar en la memoria³⁰ las ideas que se quieren transmitir a través de ellas, en este caso concreto los rasgos que el autor considera esenciales en la vida de la santa abulense. Se compara con el templo de Salomón -la construcción más famosa de todos los tiempos, porque fue levantan-

²⁹ Cfr. ZARRI, G.: *Donna, descriptio, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996. pág. 570.

³⁰ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: “Juegos del espíritu”, en *Teatro de la memoria*. Salamanca, 1988, págs. 51-70, vid. espc. págs. 56-58.

³¹ FLAVIO JOSEFO: *Antigüedades Judaicas* 8, 30.



4. J. S. y J. B. KLAUBER. Estampas correspondientes a los signos de Aries, Tauro, Géminis y Cáncer.

tada con la cooperación de la divinidad³¹-, relacionando la totalidad del conjunto, en el que destaca el 'Sancta Sanctorum', con el cuerpo y el alma de la carmelita, resaltando la santidad externa e interna de la descalza que siempre mostró su unión con Dios. A la santidad del cuerpo y alma de Teresa se le añade la prerrogativa de hacer milagros, estableciéndose un paralelismo con la vara de Moisés en otra estampa, pues como ella obra maravillas. No podían faltar los paralelismos bíblicos, comparándose con Débora -que se presenta como madre de Israel y como prefigura de Teresa- ni los emblemas clásicos en los que aparece como Luna iluminada por el Sol y se destaca que su santidad es reconocida en toda la tierra, haciéndose hincapié, finalmente, en su diligencia para huir del mal, como el lobo huye del incendio del bosque. Son ideas muy básicas que tuvieron un amplio desarrollo en la emblemática y en el arte de las fiestas con diferentes matices derivados del ambiente en el que surgía la obra, entre las que se encuentra la Luna iluminada por el Sol, que no menguará convirtiéndose en un reflejo del Sol, en el Sol que ilumina a los descalzos, a quienes está destinada especialmente la obra [2].

Todas las planchas, con privilegio de su católica majestad -C.P.S.C.M. "Cum Privilegio Sacrae Caesariae Majestatis"- están firmadas por Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber de forma conjunta "Klauber Cath. sc. et exc. A.V." (Los

Klauber, católicos, lo grabaron y editaron en Augsburgo). Comienza la vida en relación con el signo de Aries [4], simbolizado por el carnero -que se convirtió en el vello-cino de oro- con el que viajaron Frixio y Helo a la Colquide, con la representación de Teresa y su hermano cuando viajaban a tierra de moros para ser martirizados, expectativas de martirio figuradas en el fondo a la estampa, flanqueada por los instrumentos de martirio y una rama en la que aparece engarzada la corona de la gloria. Los niños fueron detenidos y vueltos a su hogar³², anunciándose a la santa que la consumirán los dardos del cielo con su fuego y que iba a ser víctima del Amor y no de la ira³³, completándose la imagen con un versículo de la segunda epístola de san Pablo a los *Corintios* "Momentaneum et leve tribulationis, / Aeternum gloriae pondos" (El peso de la tribulación es pasajero y leve, el de la Gloria es eterno, 2 *Cor* 4,7).

La entrada de Teresa en el noviciado cuando tenía 19 años³⁴ -en esta ocasión relacionada con el signo de Tauro [4] que se vincula, además de con el Minotauro, con el rapto de Europa por Zeus- se explica, como el resto de las estampas, con versículos del Antiguo y Nuevo Testamento, en este caso "Melior dies una / Super millia", del *Salmo* 83, 11: "Quia melior est dies una in atris tuis super millia" (Porque un día en tu atrio es mejor que mil) junto a la cruz y el escapulario de la Virgen del Carmen, y de *Mateo* 11, 30 "Jugum Suave", recogiendo el texto la petición que hace a María para que la acojan en la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo: "Matribus oh Mater mihi charior omnibus una: / Filia sum; Matris tecta subire sine!" (¡Oh Madre, para mí más querida que todas las madres juntas: hija soy, déjame subir a casa de mi Madre!).

La siguiente estampa muestra la visión de san Pedro y san Pablo, que se aparecieron a santa Teresa en varias ocasiones³⁵ prometiéndole su ayuda contra los engaños del demonio: "Suplicaba mucho a Dios que me liberase de ser engañada. Esto siempre lo hacía y con hartas lágrimas, y San Pedro y San Pablo, que me dijo el Señor, como fue la primera vez que me apareció en su día, que ellos me guardarían no fuese engañada; y así muchas veces los veía al lado izquierdo muy claramente, aunque no con visión imaginaria. Eran estos santos muy mis señores"³⁶. Los Klauber los representan junto a una cruz -armadura de los valientes, según el *Cantar de los Cantares* 4, 4: "Omnis armatura fortium"- y sobre unos demonios a los que se refiere el versículo de *Jeremías* 17, 18: "Duplici contritione contere eos" (Castigados

³² "Revertere, revertere Sulamitis" (Vuelve, vuelve, Sulamita), del *Cantar de los Cantares* 6,12.

³³ "Martirijri percupida, revocatur. / Tela petis Mauri ? differ : te tela perurent / Coelica; non irae, victima Amoris eris!" (¿Buscas los dardos de los moros? Olvídalos: los dardos del Cielo te consumirán con su fuego: ¡serás víctima del Amor, no de la ira!).

³⁴ "Carmelitana sit Abulae aó aet. 19" (Se hace carmelita en Ávila a los 19 años de edad).

³⁵ En el texto explicativo de la estampa de la *Vita* publicada en Amberes en 1613: "Gloriosos Petrum et Paulum Apostolos saepius sibi adstantes, opemque aduersus daemonis illusiones pollicentes intuetur: nec vana promissio: nam eã fuit diuinitus illustrata gratia, vt facile omnes daemonis versutias vinceret" (Ve a menudo a su lado a los gloriosos apóstoles Pedro y Pablo prometiéndole ayuda contra los engaños del demonio; y no es vana promesa, pues fue agraciada por voluntad divina con el don de vencer con facilidad las astucias del demonio).

³⁶ SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*. 29, 5.



5. J. S. y J. B. KLAUBER. Estampas correspondientes a los signos de Leo, Virgo, Libra y Escorpio.

con doble castigo), apareciendo los pilares de la Iglesia como espadas que la ayudan contra los demonios³⁷, lo que se recoge de manera explícita en el texto latino explicativo: “Hercule sis fictò ter fortior hostis, Averno: / Te Virgo imbellis conteret, Ecce Duos” (Aunque seas un enemigo tres veces más fuerte que el mítico Hércules, oh Averno, esta doncella inerme te derrotará. ¡Mira a estos Dos!) que se asimilan a Cástor y Pólux, los símbolos de Géminis, el signo que se hace corresponder con la escena [4].

El signo de Cáncer, simbolizado por el cangrejo que camina hacia atrás, ha sido el elegido para representar la reforma llevada a cabo por santa Teresa, que sube a las alturas retrocediendo³⁸, caminando por el desierto³⁹, buscando la regla primitiva de Elías, quien la muestra en el libro abierto que lleva como atributo junto a la espada, representado junto a María en la cima del Carmelo, en el que se ha figurado la fuente eliana⁴⁰ y la frondosa vegetación simbolizada por el árbol de la Orden⁴¹,

37 “Ecce duo Gladis”, de Lucas 22, 38, y “Adjuvatur á SS. Petro y Paulo adversq. Doemones”.

38 “Ad sublimia retrosum”.

39 “Ascendit per desertum” del *Cantar de los Cantares* 3, 6.

40 “Purior in fonte” (Más pura en la fuente).

41 “Dulcior in Stirpe” (Más dulce en el tronco).



6. J. S. y J. B. KLAUBER. Estampas correspondientes a los signos de Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis.

cuya reforma acometió la santa de Ávila: “Nedum Moniales, sed et Viros reformat. Gaudia Matris habet cum Virginitatis honore: / Quodque magis stupeas, fit Caput ipsa Viri” (Reforma no sólo a las monjas, sino también a los frailes. Tiene las alegrías de una madre a la vez que la honra de la virginidad. Y para que más te sorprendas, ella misma se convierte en la superior de los frailes), apareciendo la reformadora cubriendo con su manto a los descalzos, manto teresiano -adaptación de la Virgen del manto- que adquirió mucha importancia en la iconografía carmelitana⁴² [4].

Los desposorios místicos de Teresa con Cristo⁴³ mediante la entrega del clavo es una de las escenas más repetidas en las series teresianas y no falta en el Zodíaco de los Klauber que analizamos en relación con el signo de Leo, simbolizado por el león de Nemea al que Hércules estranguló por ser su piel impenetrable, a diferencia de la de Teresa que acepta a Cristo: “Clavo a Christo desponsatur. Ut sua trabs Petro

⁴² El manto teresiano es la imagen que centra en frontispicio de la *Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*, un tratado de la Contrarreforma dirigido a los carmelitas con una singular serie de alegorías de la vida religiosa. Véase SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “Iconografía de la vida mística teresiana”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, X, 1982, pág. 15.

⁴³ “Leo et ouis morabuntur simul”, del *Salmo* 11, 6: El león y las ovejas habitarán juntos; “sponsus Sanguine tu mihi es”, del *Éxodo* 4,25: Esposo de sangre eres para mí; “Non rosea est grata corolla spiniae” (Quiere la corona de espinas no la de rosas); “Renuit consolari anima mea”, del *Salmo* 76,4: Mi alma rechazaba los consuelos.

: Paulo suus haeret ut ensis : / Sic Jesus clavo figitur usque tibi! Theresia a Gesú” (Cristo la toma por esposa mediante un clavo. ¡Así como el madero va unido a Pedro y la espada a Pablo, del mismo modo Jesús se clava en ti mediante un clavo!).

La serie no omite la imposición del collar⁴⁴ y el velo⁴⁵ a Teresa por María y san José⁴⁶ [5], en el momento en que está meditando ante un libro con la inscripción “Unde / hoc / mihi / ut veni/at”, de las *Confesiones* de san Agustín VIII, 14: Et hoc unde mihi persuasum est” (De dónde me viene esta idea. / Ojalá venga). La representación se corresponde con Virgo, en relación con el mito de Astrea -hija de Zeus- la única diosa virgen⁴⁷, a la que parece responder la inscripción “Simili sui sociabitur” del *Eclesiástico* 13, 20: Se juntará con su semejante.

El signo de Libra [5], con la balanza⁴⁸ del mito de Dice, la diosa de la justicia, se corresponde con el conocido lema de santa Teresa que se ha representado entre una cabeza coronada de espinas⁴⁹ y una calavera con rosas⁵⁰: “Aut Pati, aut Mori ingeminat. / O amor, o pietas! Inter tot acerba, tot ictus, / Summa pati Pietas mandat, amorque mori” (Duda entre padecer o morir. ¡Oh Amor, oh Piedad! Entre tantos sufrimientos y tantos golpes su grandísima Piedad le manda padecer, y el Amor, morir)⁵¹.

El signo de Escorpio [5] se conecta con aquellos que la hieren con insultos⁵², simbolizados por la cabeza de cuya boca salen serpientes⁵³, cuyas injurias e insultos recibe la santa con alegría⁵⁴ y humildemente⁵⁵, lo que se simboliza por un laúd y un cordero, sin responder a sus agresores: “Disce silere ¡ Theresa docet precepta silendi: / Vindictam patiens quam bene damnet Amor” (¡Aprende a callar! Teresa enseña los preceptos del silencio: ¡ El paciente Amor, qué bien sabe condenar a la Venganza!).

⁴⁴ “Quasi Sponsam ornatam monilibus”, tomado de *Isaías* 61,10: Como una novia ataviada con collares; “Sic honorabitur”, de *Ester* 6,4: Así se la honrará.

⁴⁵ “G_duit me vestimentas Saluits hospidibus sedeas digniis / sine tantis” (Me vistió con los hábitos de la salvación. / Morada para dignos huéspedes - tan grandes).

⁴⁶ “Veste candida et monili ornatu a Deipara / et S. Joseph. / Caste Pudor! Quomdam cessisti pallia Victor, / Res nova! Cum gemis pallia Virgo capit” (San José y la Madre de Dios la adornan con un vestido blanco y un collar. ¡Casto Pudor! Otrora vencedor le diste el hábito. ¡Cosa nunca vista! La doncella toma el hábito con piedras preciosas).

⁴⁷ YATES, F.: *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Boston, 1975.

⁴⁸ A ella se refiere el versículo del *Antiguo Testamento* “Statera Justa”, de *Ezequiel* 45, 10: La balanza está equilibrada.

⁴⁹ “Deferit in dolore Vita mea”, del *Salmo* 30,12: Mi vida se consumió en el dolor.

⁵⁰ “Mihi vivere Christus est, et mori lucrum” (Para mí Cristo es la vida, y morir es ganancia), de la carta de san Pablo a los *Filipenses* 1, 21.

⁵¹ Los tres reformadores carmelitas coinciden en el término <padecer> como camino de su existencia cristiana: recordemos el sanjuanista <pati et contemni pro te> y <pati, non mori> de santa María Magdalena de Pazzi.

⁵² “Ut cruciatus Scorpii, del *Apocalipsis* 9, 6: Como la picadura del escorpión.

⁵³ “Acuerunt linguas suas sicut serpentis”, del *Salmo* 139, 4: Agudizaron sus lenguas como la de la serpiente. Se corresponde con la alegoría de la *Injuria* que presenta Cesare RIPA en su *Iconología*. Ed. Akal/Arte Estética, Madrid, 1987, t. I. págs. 526-527.

⁵⁴ “Contumelias ac probra cum gaudio accipit” (Recibe con alegría las injurias y los insultos).

⁵⁵ “Ferienti respondet amice / Coram tondente se obmutescet”, de *Isaías* 53, 7: Responderá amigablemente a quien la hiere / Callará ante quien la esquila.

La transverberación que le anunciaron en el signo de Aries se representa haciéndola coincidir con Sagitario [6], simbolizado por el centauro Quirón, en una original composición en diagonal que comienza con un pequeño ángel junto a un cesto de flores anunciando que el corazón de la santa está dispuesto y proclive a Dios⁵⁶ y al extremo opuesto una singular imagen de Cristo que lleva en el pecho un sol con el IHS (Iesus Hominis Salvador) con llamas en la cabeza⁵⁷, simbolizando que es la Luz (“Ego sum lux mundi”, *Jn.* 8,12), a la que se refiere también la tea encendida que porta junto a unas flechas que prepara para Teresa⁵⁸, que se ha representado en el centro recibiendo el dardo de Amor divino⁵⁹ de manos de un ángel: “Ignito jaculo Cor Ejes á Seraphino non semen trans/verberatur, non minori dolore, quam suavitate. / lam plagarum hora est! Non est Amor absq̄ dolore; Spinis juncta Rosa est: vulnera adauget amor” (Un Serafín le atraviesa el corazón más de una vez, con no menor dolor que placer. ¡Es hora ya de las heridas! No hay Amor sin dolor. La rosa está acompañada de espinas. El Amor acrecienta las heridas). La transverberación que narra santa Teresa en su *Vida*: “Le veía en las manos de Ángel un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Esto me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se me quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún hartó. Es requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento”⁶⁰, es el máximo exponente de la unión con Dios, experiencia teresiana⁶¹ que ha tenido una gran trascendencia artística, siendo uno de los máximos exponentes el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini de la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria de Roma⁶².

El signo de Capricornio [6], con la representación de Amaltea -la cabra que alimentó a Zeus cuando Rea lo escondió de Cronos-, fue el elegido para la representación del voto que hizo a Dios -al que se dirige en la estampa con el versículo del *Salmo 72*, 26 “Deus cordis meis” (Dios de mi corazón)- de hacer siempre lo que le pareciera mejor para agradarle: “Votum angelicum aó aet. 45 emitit, perfectiora /

⁵⁶ “Paratum cor deum”, del *Salmo* 56, 8: Mi corazón está dispuesto; “Cor meum cum corde tuo”, de *Reyes* 10, 16: Mi corazón con tu corazón.

⁵⁷ Llama de tres lenguas que lleva la alegoría de la *Divinidad* en la *Iconología* de Cesare Ripa. Ed. Akal/Arte Estética, Madrid, 1987, t. I. pág. 291.

⁵⁸ “Diligentes me diligo”, de *Proverbios* 8, 17: Quiero a los que me quieren; “Tempus tuum, tempus amantium”, de *Ezequiel* 16, 8: Tu tiempo es tiempo de amantes.

⁵⁹ “Sagittae tuae infixae sunt mihi”, del *Salmo* 37, 3: Tus flechas se han clavado en mi.

⁶⁰ SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida* 29, 13.

⁶¹ CHEVALIER, J.: “Sainte Thérèse d’Ávila et l’expérience de Dieu”, en *Histoire de la Pensée*, Paris, 1956. págs. 669-687.

⁶² KUHN, R.: “Die Unio Mystica der Hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Cornaro Kapelle in Rom”, en *Alte un Moderne Kunst*, XII (1967), págs. 2-8.

semper exequendi. / Otia nescit amor : Semper festines ad alta / Ut currat, Voti sponsio calcar erit" (Hace el voto angélico a la edad de 45 años, buscando siempre la perfección. El Amor no conoce el descanso. La promesa del voto será una espuela para que siempre corra presurosa hacia las alturas), elevación a la que se refiere la palmera que encuadra la escena por el lateral derecho⁶³ y los versículos del Antiguo Testamento recogidos en el parte superior de la estampa: "Assimilare Capreae" del *Cantar de los Cantares* 8, 14: Haz como la corza, y "Ascensiones in corde suo disposuit", del *Salmo* 38, 6: En su corazón se propuso ascender. Haciendo pareja con la palmera, un girasol señala el único punto de mira de la santa carmelita: "Adme Conversio ejus", del *Cantar de los Cantares* 7, 10: Él se vuelve hacia mí, y "Oculus simplex, Corp. lucidum", de *Lucas* 11, 34: <Si> el ojo está puro, el cuerpo está luminoso.

En el signo de Acuario, representado por Ganímedes -el joven escanciador de los dioses que fue raptado por Zeus en un sueño eterno-, se abandona la secuenciada relación del Zodiaco con las escenas de la vida de santa Teresa para presentarla como la Samaritana⁶⁴, entre el fuego que Dios vino a poner en el mundo⁶⁵ y el agua que ofrece para alcanzar la vida eterna, representados por el fuego divino incendiando unas construcciones que simbolizan el mundo y un manantial de agua fresca al que acude un ciervo a beber⁶⁶ que sirven de fondo a la figuración de la carmelita orando ante un pequeño cuadro con la escena bíblica del pozo de Samaria [6]. Este episodio evangélico, donde Jesús reveló a la Samaritana su condición de Mesías cuando le dijo: "quien bebe de esta agua volverá a tener sed, pero el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed. Que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte hasta la vida eterna" (*Jn* 4,13-14), fue muy apreciado por santa Teresa desde que era pequeña, como refiere en su autobiografía, escribiendo que siendo niña, aunque no comprendía el valor del agua viva que Cristo ofrecía a la Samaritana, suplicaba al Señor que se la concediese siguiendo la leyenda <Domine, da mihi aquam> de una representación que tenía del pasaje bíblico⁶⁷ y en las enseñanzas de *Camino de Perfección* escribe "Ahora, tornando a los que quieren ir por él y no parar hasta el fin, que es llegar a beber de esta agua de vida, cómo han de comenzar, digo que importa mucho, y el todo, una grande y muy determinada determinación de no parar hasta llegar a ella, venga lo que viniere, suceda lo que

⁶³ "Statura tua assimilata est palmae" del *Cantar de los Cantares* 7, 7: Tu altura asemeja a la de la palmera e "In omnibus operibus proecclenes", del *Eclesiástico* 33, 23: En todas las obras destaca.

⁶⁴ "Da mihi hanc aquam", de *Juan* 4, 15: Dame esta agua; "Samaritanae Ejemplo Aquam Vitae aeternae celebrime a Domino rogat" (A ejemplo de la Samaritana, pide constantemente al Señor el agua de la vida eterna).

⁶⁵ "Ignem veni mittere", de *Lucas* 12, 49: Vine a prender fuego; "Ignis consumens Desus est; hinc lingua palato Aestuat, in potum dum detur ipse Deus" (Dios es un fuego que consume -de *Hebreos* 12, v. 29-; por eso la lengua se abrasa en la boca, cuando se le da de beber al propio Dios).

⁶⁶ "Ita desiderat anima mea", del *Salmo* 41, 2: Así lo desea mi alma; "Insanabilis est dolor tuus", de *Jeremías* 30, 15: Tu dolor no tiene cura. El fuego que Cristo vino a poner a la tierra y el agua a la que acude el ciervo a beber son utilizados por Cesare Ripa en la alegoría del *Deseo de unión con la Divinidad* que recoge en su *Iconología*. Cfr. Ed. Akal/Arte Estética, Madrid, 1987, t. I. pág. 270.

⁶⁷ SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida*, 30, 19.

sucediere, trabájese lo que se trabajare, murmure quien murmurare, siquiera llegue allá, siquiera se muera en el camino o no tenga corazón para los trabajos que hay en él siquiera se hunda el mundo⁶⁸. La temática no falta en las grandes series seiscientistas ni en la setecentista de Westerhout que las sigue, en este caso mostrando una notable diferencia. *La Vita effigiata* de 1715 muestra a santa Teresa -como en el Zodíaco de los Klauber- delante de una pintura que recuerda el dibujo que la santa tenía, mientras que las series de 1670 utilizan la imagen complementaria que hace las veces de obra artística y sirve de recordatorio de la idea principal que desea transmitir la estampa.

Finalmente se representa la muerte de santa Teresa a los 68 años, en amor de Dios, asistida por dos ángeles, junto al árbol seco⁶⁹ cercano a su celda que floreció en ese momento⁷⁰ [6]. Bordeando el lecho mortuario tres emblemas relativos a su muerte y renacer: una concha con agua, elemento del signo de Piscis al que se asocia la escena y símbolo de la regeneración espiritual y del nacimiento a una nueva vida⁷¹; una mariposa surgiendo de un capullo, que utilizó la carmelita en *Las Moradas*⁷²; y el Ave Fénix⁷³ a la que el fuego condujo a lo más alto⁷⁴, viviendo tras la muerte⁷⁵.

⁶⁸ Idem, *Camino de Perfección*, 21, 2.

⁶⁹ "Consummatum est", de *Juan* 19, 30: Todo está cumplido; "Frondere feci lignum aridum", de *Ezequiel* 17, 24: Hice rebrotar un leño seco.

⁷⁰ "Amoris, non morbi, vi expirat aó Ch. 1582. aet. 68 : et arbor arida, cella proxima, statim effloruit. Mortis tela procul! Mortem vel parvula vicit; Unus Amor vincet : cordequ vivet amor" (Fallece a causa del Amor, no de la enfermedad, el año de Cristo de 1582, a la edad de 68, y un árbol seco cercano a la celda floreció al momento. ¡Apártense los dardos de la muerte! Aunque humilde, venció a la muerte. Tan sólo el Amor vencerá, y el Amor vivirá en el corazón).

⁷¹ "Aquae multae non potuerun extinguere Charitatem", del *Cantar de los Cantares* 8, 7: Una inundación no pudo extinguir el Amor.

⁷² ROJAS, Juan de: *Representaciones de la verdad vestida... Jeroglíficos, Emblemas y Empresas, estampadas para mayor inteligencia de la Doctrina de la Seráfica Doctora*. Madrid, 1677, págs. 201 ss.

⁷³ Para este emblema, muy difundido en el Barroco, véase HENKEL, A. - SCHÖNE, A., *Emblemata*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976, págs. 794 ss.

⁷⁴ "Ardor me duxit in altum".

⁷⁵ "Post funera vivo".

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

María José Carmona Mato

Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

Continúa el estudio iconográfico de la Iglesia del Carmen de Antequera, uno de los más sobresalientes exponentes de la arquitectura y artes plásticas del Barroco en Andalucía.

PALABRAS CLAVE: Iconografía y simbología del "Carmen" / Arquitectura/ Órdenes Religiosas/ Barroco/Iglesia/Antequera/ Andalucía.

The flower of the Carmelo. Iconography and symbolic message of the conventual church of Carmen of Antequera (II)

ABSTRACT

This article is the second part of our study about the Church of Our Holy Mother of "El Carmen" in Antequera (town located in the province of Málaga, Spain) and its iconographical cycle. This temple is considered one of the greatest examples of the Baroque Art in Andalusia.

KEY WORDS: Iconography and Symbolical Meaning of "Carmen" / Architecture/ Religious Orders/ Baroque/ Church/ Antequera/ Andalusia.

EL RETABLO DE SAN ELÍAS.

La base arquitectónica del retablo del lado del Evangelio, que continúa directamente la línea eliana, se estructura en altura en tres niveles. Sobre el banco del retablo, el primer y segundo cuerpo se divide en tres calles o ejes, separadas en el primer caso por volutas y en el segundo por recargados estípites. Pero lo que resulta verdaderamente sorprendente y original es el tercer cuerpo o ático del mismo. En él, una enorme hornacina con dosel acoge a figuras que representan la conocida escena bíblica de *II Reyes 2-13, Elías arrebatado a los cielos en un carro de fuego*. Este tema -que alcanzó gran difusión ya que se asemejaba la ascensión de Elías a los cielos con la de Cristo-, contaba además iconográficamente con un precedente en el arte clásico: la figura de Helios-Apolo sobre su carro de fuego. Ésta será tomada por la forma tradicional de representar dicho episodio, si bien el mismo tuvo sus variantes según aparece en obras medievales en las que el profeta aparece en un carro sin caballos; o bien, llevado por caballos pero sin carroza. Nuestra escena es

* CARMONA MATO, María José: "La Flor del Carmelo. iconografía y mensaje simbólico de la iglesia conventual del Carmen de Antequera (II)", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 185-201. Fecha de recepción: Enero 2009.



1. *Retablo de San Elías. Iglesia del Carmen (Antequera).*

más fiel a la iconografía tradicional y nos presenta a Elías que, vestido con el hábito carmelitano, se eleva al cielo sobre un carro tirado por dos caballos; mientras levanta su mano derecha hacia Dios, con la izquierda lanza su capa a Eliseo. Éste, también vestido con el hábito de la Orden, se encuentra arrodillado en el suelo cegado por la visión. Se le representa calvo siguiendo la narración de *II Reyes 2*, 18-24 en la que se cuenta que un grupo de pilluelos se rieron de su calvicie. El simbolismo del rapto nos remite a pensar en la especial asistencia de Dios para con el justo en el momento de la muerte. Esto es lo que nos quiere expresar esta escena, pues, según Eliseo, que fue el único que lo presenció, como nos indica *I Macabeos 2*, 58, Elías desapareció en un torbellino, es decir, fue arrebatado de la tierra directamente por Dios. La ascensión de Elías a los cielos se toma como imagen de la de Cristo y, de esta manera, el prestigio y santidad del fundador del Carmelo aumenta. Por citar algunas obras antiguas de las muchas existentes sobre este motivo, podemos recordar el fresco del cementerio de Domitila en Roma, los sarcófagos paleocristianos del Louvre y de la Basílica Vaticana, los relieves de las puertas de madera de Santa Sabina en Roma, miniaturas medievales o los relieves de la Catedral de Cremona del siglo XII, entre otros¹.

La insistencia en este tema por parte de los Carmelitas para representar a su fundador es evidente. Se trata del momento en que Elías deja como sucesor suyo a Eliseo. Es más, Dios elige directamente a Eliseo (*I Reyes 19*, 16) para que vaya en

¹ NEGRI ARNOLDI, Francesco. "Elías.", Iconografía, en SAGGI, L (Coord.): *Santos del Carmelo*, Madrid, Ed. de Espiritualidad, 1982, págs. 210-212..

seguimiento de Elías (*I Reyes* 19, 19ss) del cual heredará su espíritu en la medida establecida por la Ley para los primogénitos: el doble que los otros herederos (*II Reyes* 2, 1-15)². Eliseo es así el primer eslabón de una cadena de santos carmelitas que serán sucesores e imitadores de Elías, los cuales marcarán esa línea ininterrumpida desde el Antiguo Testamento que a la Orden tanto le interesa resaltar. Es más, San Gregorio y San Nilo ven en el rapto de Elías la recompensa a su pureza, que ha de entenderse como la pureza monástica, la “*apátheia*”³

Del ático pasamos al cuerpo central, que en este caso no es el principal, pues el protagonismo lo tiene en este caso el ático; en tanto hace de intercesión un relieve del escudo carmelitano. En la hornacina central una imagen de vestir de *San Elías* mantiene su brazo derecho en alto con una espada rizada o llameante y con la mano izquierda al nivel de la cintura sostiene un libro abierto. Justo delante de ella una pequeñísima figura de *Santa Teresa* con idéntica postura también mantiene su mano izquierda en alto mientras en la derecha lleva otro libro abierto. En las hornacinas laterales a izquierda y derecha las tallas de dos santos con rostros jóvenes y muy expresivos. El primero de ellos es *San Ángel de Sicilia* con una cimitarra clavada en la cabeza, pues, según la leyenda este santo sufrió este tipo de martirio. El segundo con mitra y báculo curvado podía ser *San Pedro Tomás* o *San Andrés Corsino*. En este último caso, no podemos tener certeza de su identidad sólo reconocer que fue obispo, arzobispo o patriarca. San Ángel de Sicilia, según una tradición narrada en las *Acta Sanctorum* (s. XIV-XV), que actualmente parece digna de crédito, llegó a la isla de Sicilia con otros religiosos que emigraron desde el Carmelo y murió en Licata a los 35 años asesinado por los “infieles” de esta manera. Por ello se le considera mártir. La figura de San Ángel fue muy criticada por los bolandistas. A mediados del siglo XVII los jesuitas .J. Bolland, A. Henschen y D. Papenbroeck publican sus *Acta Sanctorum*, fruto de su insistencia en aplicar un método crítico a las fuentes. En esta obra arremeten contra la historia carmelitana, contra sus orígenes elianos y contra los relatos de las vidas de sus santos. La vida de San Ángel será la piedra de toque en la discordia que enfrentará durante largo tiempo a jesuitas y carmelitas. Actualmente el mismo padre Saggi afirma: “la vida de San Ángel es un ejemplo de cómo de elementos ficticios e inconsistentes puede nacer una vida de un santo, contribuyendo a crear toda una corriente de devoción y de culto con expresiones artísticas muy valiosas”. La iconografía de esta iglesia, muy posterior a esta controversia como sabemos, no parece preocuparse por dichas críticas. Es más, enfrenta a esta figura un relieve tallado en el púlpito del mismo santo pero representado con una espada clavada en el pecho; quizás se trate de una alusión a una historia legendaria atribuida a un tal Enoc y conocida ya en el siglo XIV. Este reato nos narra cómo San Ángel trató de convertir al conde Berengario que estaba amancebado con su propia hermana. Ésta se convirtió y el conde se vengó subiendo al púl-

² STRAMARE, T.: “Eliseo” en SAGGI, L. (Coord.): *op. cit.*, pág. 289.

³ PETERS, C.: “Elías, profeta, santo” en SAGGI, L.(Coord): *op. cit.*, pág. 203.

pito y asestándole siete puñaladas mientras predicaba⁴. Si bien, en este caso el puñal se habría sustituido por una espada por error, o habría sido ésta añadida posteriormente ante la pérdida de dicho atributo. Nos atrevemos a apuntar esta sugerencia, ya que, la espada actual de metal muy débil y totalmente rizada en su aspecto formal parece sustituir al atributo original. El culto a San Ángel se difundió especialmente entre los Carmelitas y el pueblo, hasta tal punto que en el Capítulo General de 1498 se prescribió que todos los conventos carmelitanos lo conmemoraran diariamente.

En el primer cuerpo, sobre el banco del retablo, entre dos cornucopias que se sitúan en el centro de las calles laterales, advertimos en la calle central, bajo la figura de San Elías, un relieve de forma ovalada que representa el Carmelo. En él reconocemos el monte, la fuente, la cueva, el templo, etc. Así, se sitúa a Elías en esta tierra que da nombre a la Orden. Añadir que, a izquierda y a derecha del retablo a la altura del ático, se colocan dos cuadros, y al nivel del cuerpo central otros dos más pequeños. Los primeros, dada la gran altura a que están colocados y la suciedad de los mismos, son difíciles de identificar, si bien, el de la izquierda pudiera ser una Magdalena penitente. Los segundos sí están en muy buenas condiciones y reconocemos en el de la izquierda a *San Pedro* por las llaves, siendo el de la derecha *San Pablo*. Francesco Spadafora nos refiere cómo en una homilía de San Juan Crisóstomo al pueblo de Antioquía⁵ se afirma que ha de verse en la sucesión de Elías en Eliseo, al cual entrega su manto, una prefiguración de los poderes que Cristo transmite a sus apóstoles y particularmente de la entrega de las llaves a San Pedro. Una transmisión de poder por investidura, que se presenta en una miniatura de la Biblia de Souvigni (s.XII) conservada en el Museo de Moulins y en una pintura de Gaspard Duhet en la Iglesia de San Martín ai Monti en Roma. La colocación de este cuadro junto a la escena del rapto de Elías al parecer no es casual, sino que se hace con esta intención expresa. La imagen de San Pablo al otro lado puede significar la extensión de la sucesión de manera universal, como el Carmelo desde siempre ha pretendido.

EL RETABLO DEL CRISTO DE LAS PENAS.

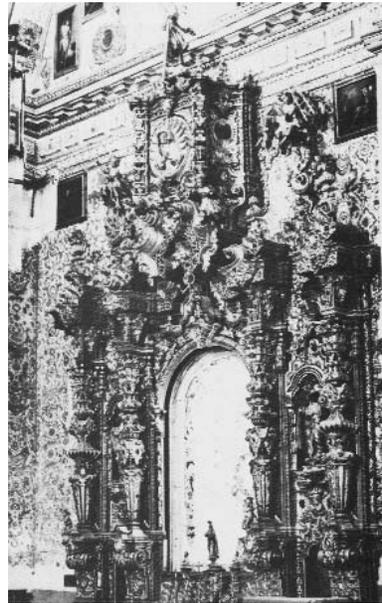
Este retablo del lado de la Epístola es muy semejante al anterior tanto en su base arquitectónica como en su profusa ornamentación. Su estructura también se divide en altura, en tres niveles sobre el banco del retablo, y el primer y segundo cuerpo se estructura en tres ejes o calles, siendo la central mucho más ancha que las laterales. Dichas calles, al igual que en el retablo con el que hace pareja, se sitúan en el primer cuerpo entre protuberantes volutas y en el segundo entre grandes y recargados estípites. Sin embargo, la impresión que nos produce no es esa, debido

⁴ SAGGI, L: "Ángel de Sicilia, santo" en SAGGI, L.(Coord.): *op. cit.*, págs. 243-247

⁵ SPADAFORA, F.: "Eliseo, profeta, santo", en SAGGI, L. (Coord): *op. cit.*, págs 294-295.

a que aquí se le resta importancia al ático y se le confiere todo el protagonismo al cuerpo central, el cual va a contener el camarín del *Cristo de las Penas*, equivocadamente identificado en su iconografía por algunos autores como un Ecce Homo. Si bien, el conjunto de su estructura resulta más tradicional, la obstinación en el adorno, el apurado del detalle y la virtuosa factura del mismo lo definen como aún más plenamente tardobarroco.

En la parte superior o ático, que corona un ángel con una gran cruz, en una circunferencia enmarcada en una estructura sobresaliente y cuadrada, descubriremos la imagen de medio cuerpo en alto relieve de una Virgen rodeada de trece ráfagas de rayos: la Virgen de la Soledad. Como suspendidos en el aire la custodian dos ángeles, al de la izquierda le falta el motivo pasionista y el de la derecha mantiene con sus manos una escalera. Entre los dos, en el centro, otro sostiene un cáliz haciendo alusión conjunta a la Pasión de



2. *Perspectiva general del retablo del Cristo de las Penas. Iglesia del Carmen (Antequera).*

Cristo, de cuya síntesis teológica e iconográfica se hace eco la escultura del *Cristo de las Penas* -de rodillas, anhelante expresión y con las manos orantes entrelazadas-, claramente evocador del *Cristo Mediador* que, a la espera de la Crucifixión inminente, implora el perdón para sus enemigos mientras ofrece sus sufrimientos a Dios Padre por la Redención de la Humanidad⁶. A un nivel inferior, el cuerpo principal del retablo se divide en tres calles. La central considerablemente más ancha que las laterales, encierra el camarín que guarda la imagen del *Cristo de las Penas*, considerado como “la pieza más exquisita que produjo el barroco en Antequera”⁷. En las hornacinas de las calles laterales encontramos las esculturas de *San Elesbán* y *Santa Ifigia*, dos santos negros carmelitas príncipes etíopes. La postura de ambos es casi análoga, Santa Ifigia, a la izquierda, mantiene en mano izquierda a la altura del pecho un templo en llamas. San Elesbán, a la derecha, soporta sobre la misma mano y a la misma altura otro templo, mientras pisa con su pie izquierdo a un personaje del que sólo vemos la cabeza con corona de rey y las manos atadas. Por

⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, p. 192.

⁷ ROMERO BENITEZ, J.: *Guía artística de Antequera*, Antequera, Ed. Biblioteca antequerana y Caja de Ahorros de Antequera, 1981, pág. 97.

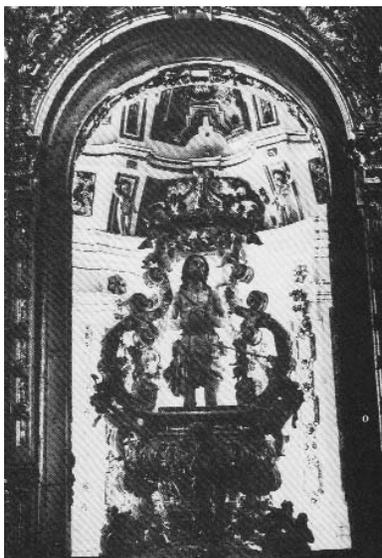
dichos atributos a ambos se les tiene como fundadores de conventos. Se colocan en el primer cuerpo sobre el banco del retablo, justo debajo de las hornacinas anteriores, entre enormes volutas, que contienen sendas pequeñas figuritas. La de la izquierda sujeta con la mano izquierda un ancla puesta hacia arriba y a sus pies tiene la inscripción “*IN CELO*” (hacia lo oculto). La de la derecha sostiene con el brazo derecho una columna y en la base escrito “*SIETIT*” (estuvo en pie). Ambas piezas hacen alusión al Cristo de las Penas, al igual que los cuatro pequeños angelitos con atributos de la Pasión que se sitúan entre ambas figuras como flotando en el aire, y haciendo de intersección entre las cuatro volutas del primer cuerpo y los cuatro grandes estípites que delimitan los ejes verticales del segundo. Portan de izquierda a derecha: una escalera, una barrena, un martillo y una cruz, y merecen resaltarse plásticamente, por el contraste de su tamaño con la estructura sobre la que se asientan y por su delicadeza y gracilidad.

En cuanto al camarín del Cristo de las Penas destaca realmente por su riqueza tanto arquitectónica como escultórica y pictórica, y por la exquisitez del conjunto. Su estructura se corresponde con la de los típicos camarines antequeranos de planta hexagonal que sigue la línea marcada por el que fue cabeza de serie, el de la Virgen de los Remedios (1709)⁸. Los paramentos cóncavos se continúan en los pleramentos igualmente cóncavos de la cúpula, la cual se forma con la superposición de dos anillos. En el primero se abren claraboyas cuadrilobuladas, quedando sustituida la central por un relieve del Padre Eterno. El segundo, mucho mayor que el primero, está totalmente decorado con pinturas. En cada uno de los elementos, y dentro de un marco simulado por la misma pintura, se representan de medio cuerpo a San Joaquín, San Elías, La Virgen del Carmen, San José, Santa Ana y San Juan Bautista. En el centro del camarín encontramos la interesante imagen arrodillada del Cristo de las Penas, como dijimos, con las manos atadas delante de la cintura, entronizada en un templete o “trono” de brazos convergentes. Dicho templete, junto con el de la Virgen de la Victoria de la Iglesia del mismo nombre de Málaga, serán los precedentes de este estilo, que, a su vez, darán lugar más adelante a los tronos actuales como elementos asociados a la función itinerante y procesional⁹. Sinuoso y dinámico, su estructura tiene tres cuerpos: una base maciza que hace las veces de peana, un espacio central abierto que deja que pase la luz e ilumine a la escultura en su totalidad, delimitado únicamente por los brazos que convergen en la parte superior, que, a su vez, sustentan la espléndida corona que culmina el conjunto. Por toda la estructura revolotean angelitos rubios que portan atributos de la Pasión. Delante del conjunto se sitúa una pequeña imagen de la Virgen.

Tradicionalmente las iglesias carmelitas suelen dedicar el retablo del lado de

⁸ ROMERO BENITEZ, J.: “Camarines antequeranos del siglo XVIII”, en *Jábega* n.º. 13, 1976, págs 25-29.

⁹ Mi agradecimiento al Prof. Dr. Juan Antonio Sánchez López por esta aportación. Véase al respecto, SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Del templo a la calle, del retablo al trono procesional”, *SUR*, 2-IV-2010.



3. y 4. Embocadura, camarín y trono del Cristo de las Penas en el crucero de la Iglesia del Carmen (Antequera).

la Epístola a San José. Al respecto, esta iglesia parece bastante particular. Ni siquiera cabe la posibilidad de que se proyectase así en un principio y luego no se llevara a cabo y se colocara en su lugar al Cristo de las Penas, ya que, un camarín tan espectacular solamente puede estar dedicado a una figura de primera magnitud. Tanto las imágenes que se distribuyen por el retablo como la decoración del camarín, dadas su analogías con las del retablo central, pudieran ser obra de Diego Márquez y Vega¹⁰.

Ya fuera del retablo, a la misma altura que la *Virgen de la Soledad* se sitúan dos cuadros. Uno de ellos, el de la izquierda, guarda relación con el Cristo de las Penas, se trata de *Cristo azotado por los sayones*. El de la derecha es un retrato de *Santa Teresa*. Al mismo nivel que ocupaban los cuadros de San Pedro y San Pablo en el retablo del lado del Evangelio, aquí encontramos dos inscripciones: a la izquierda "ALTAR" y a la derecha "ANIMA". El altar es el centro del culto sacrificial y el signo de la presencia divina. En el sacrificio perfecto el signo cede el puesto a la realidad: Cristo es a la vez sacerdote, víctima y altar. Es decir, es a la vez el lugar donde se va a producir el sacrificio y el lugar de la presencia divina. Es, por lo tanto, el altar vivo. Como es el que realiza la acción y a la vez es ofrecido por el Padre es sacerdote y víctima. Y se ofrece en sacrificio por las "Almas" de la humanidad. Por tanto,

¹⁰ ROMERO BENÍTEZ, J.: *Guía artística de Antequera...op. cit.*, pág. 97.

ambas inscripciones hacen alusión a la figura del Varón de Dolores, al tiempo que indican la condición privilegiada del conjunto como lugar propicio para el culto a las Ánimas del Purgatorio y la impetración de la redención de su pena por parte de los fieles que a él se acerquen.

Sobre ambos retablos colaterales, en sendos cuerpo semicirculares, se abren dos ventanas que permiten entradas de la luz a la capilla mayor. A cada lado, flanqueando las ventanas, se han colocado cuatro pinturas que al estar situadas a gran altura resulta difícil identificarlas y evaluarlas. Con todo, no parecen guardar relación temática alguna con el conjunto. Acertamos a identificar en las de la ventana de la izquierda, sobre el retablo de San Elías, arriba a *San José con el Niño*, abajo una *Inmaculada* con una bola del mundo a sus pies. A la derecha, arriba, una figura con el hábito carmelitano, un libro y azucenas, por tales atributos podría tratarse de *San Alberto de Sicilia*. Bajo él un *San Francisco de Asís* que resalta por su interés iconográfico dado su parecido con la escultura de Pedro de Mena que hay en el Museo de la ciudad de Antequera¹¹. En el lateral derecho, sobre el retablo del Cristo de las Penas, tenemos arriba, a la izquierda, un *obispo carmelita* y abajo un *San Sebastián*. A la derecha en la parte superior un *santo carmelita* y bajo él un *santo franciscano* con una cruz en la mano izquierda y un niño en el cinturón (podría ser, desde luego, *San Antonio de Padua*). Destacar que en la parte más alta de éste lateral derecho, circundando la media esfera volvemos a encontrar los atributos de la Pasión de Cristo pintados en la pared, recordando de nuevo el tema central de este retablo, a saber: la lanza y la esponja, la corona, los tres clavos y las barrenas, las tenazas y el martillo y la parilla y la cruz.

EL CORO.

Frente a la cabecera de la iglesia, es decir, frente a la capilla mayor, encontramos a los pies de la misma, en las paredes del coro, una serie de cuatro grandes lienzos dedicados al parecer a uno de los "San Albertos". Sobre de cual San Alberto se trata hay dudas, pues, en los estudios de esta iglesia a veces aparece como *San Alberto de Sicilia* o como el *beato Alberto el Bienaventurado*, nombre con el cual el autor parece referirse a *San Alberto de Jerusalén*¹². Nosotros nos inclinamos más por el primero, pero evitamos el pronunciarnos con seguridad sobre ello. La incertidumbre es mayor por el hecho de que actualmente, dado el deterioro que estaban sufriendo, se encuentran depositados en el Museo Municipal de la ciudad. El hecho de que nos inclinemos por San Alberto de Sicilia se debe a que fue uno de los primeros santos carmelitas venerados en la Orden y más tarde considerado como

¹¹ *Ibidem*, pág. 98.

¹² PAREJO BARRANCO, A. y ROMERO BENÍTEZ, J. : "Restaurados en Sevilla dos grandes lienzos de la Iglesia del Carmen", *El Sol de Antequera* 5-IV-1981.

“patrón” y “protector” de la misma. Ello explicaría haberse colocado esta serie en el coro del templo. Frente a la Patrona, la Virgen del Carmen, el Patrón, San Alberto de Sicilia.

Los temas de los lienzos son: el *Nacimiento de San Alberto*, la *Toma del hábito*, el *Tránsito* y el *Entierro*. Jesús Romero nos dice que en el segundo de ellos el erudito José María Fernández quiso ver el retrato de Fray Ruiz de Barrionuevo, prior del convento. Como documento histórico pueden ser interesantes, porque aparecen ambientados en la época del artista. Incluso en el último de ellos aparece como fondo la propia Iglesia del Carmen y el Convento actualmente demolido, lo cual tampoco descarta

la posibilidad de que el cortejo fúnebre lo integren los mismos miembros de la comunidad conventual del momento. Según Romero, el dibujo y el colorido en general son débiles, quizás el de más calidad sea el del *Tránsito*. De hecho, los ángeles del rompimiento de gloria que aparece en el mismo recuerdan al gran lienzo de la *Adoración de los pastores* de Antonio Mohedano de la Iglesia parroquial de San Juan¹³.

La vida de San Alberto de Sicilia la conocemos por una “*Vita*” escrita en la segunda mitad del siglo XIV que nos ha llegado a través de numerosas copias y recopilaciones. Muchos de los elementos que aparecen en ella son tópicos de una tradición hagiográfica que, siguiendo datos bíblicos como los de Samuel, relata hechos como el de una madre estéril que, tras muchos años de matrimonio, concibe y le consagra el hijo a la Virgen. En el caso de Alberto, nace tras veintiséis años de matrimonio -otro caso conocido es el de San Andrés Corsino-. Entra en el Carmelo de Trápani y tras ser nombrado sacerdote y Superior Provincial de los Carmelitas de Sicilia, llega a ser un predicador muy célebre. Muere en Mesina en 1305 (en 1623 se le dedica una puerta de la ciudad). Se le atribuyen numerosos milagros incluso después que dejara este mundo. Se cuenta que, tras dicho momento, el pueblo y el clero discutían qué misa dedicarle, entonces dos ángeles bajaron del cielo y entonaron la antífona de la Misa de Confesores “*Os justi*”. Con sus reliquias, distribuidas por toda Europa, se bendice el “Agua de San Alberto” empleada contra la fiebre aún actualmente. Calixto III lo canonizó en 1457, aunque hasta Sixto IV no se publicó la bula correspondiente. En 1420 el Capitulo había ordenado que



5. Ático del retablo de San Elías, con la representación del raptó del Profeta en un carro de fuego, en presencia de su discípulo Eliseo.

¹³ ROMERO BENITEZ, J.: *op. cit.*, pág. 98.

en todos los conventos se tuviera su imagen. En 1524 se ordenó que se representara su efigie en el sello del Capítulo General Superior de la Orden. Nicolás Audet ordenó que se le dedicara un altar en cada iglesia, lo cual explica su numerosa iconografía. En un principio, se le representó con o sin libro y con una azucena en la mano como símbolo de la victoria que en los comienzos de su vida religiosa obtuvo sobre sus sentidos. Más tarde, desde el siglo XVIII, se le representa realizando sus milagros. Normalmente, su atributo característico es un crucifijo entre dos ramos de azucenas, como se le representa en la escultura policromada de Alonso Cano en el convento de los Carmelitas de Sevilla (S. XVII), una de sus representaciones más famosas. La cabeza del santo se conserva en la Iglesia de los Carmelitas de su ciudad, Trápani. La celebración de San Alberto, es “fiesta” para los Carmelitas de la antigua observancia y “memoria obligatoria” para los Descalzos¹⁴.

Ya hemos visto cómo en los lugares principales de la iglesia se han situado las figuras más destacadas, pero también el resto del templo: la nave central e, incluso, el maravilloso púlpito van a contener obra pictórica y escultórica de otros santos carmelitas.

EL PÚLPITO.

El púlpito es una pieza especialmente destacable de la iglesia. Situado ante la capilla mayor, en el arco toral en el lado del Evangelio, como es norma en el Barroco. Esta fechado en su interior en el año 1799 y se realizó siendo prior fray Juan Romero. Su montera, respaldo y escalera son de madera y costaron 3650 reales, el dorado y estofado realizados por Miguel Jiménez y Juan Díaz supusieron un montante de 3.450 reales. Como escultor trabajó Miguel Márquez García. Su singular y elegante barroquismo encaja perfectamente con el conjunto de los retablos. Es el punto clave para dotar a la capilla mayor del particular gracejo que la caracteriza.

En la parte superior de la montera, culminando el conjunto, un niño coronado y con plumas en la cabeza sostiene con la mano izquierda un escapulario con el escudo del Carmen y con la derecha una bandera. En la parte interior de la misma, la paloma representativa del *Espíritu Santo* parece iluminar a cada uno de los santos que se sitúan en el púlpito. Pero antes de dar paso la caja del mismo, aún más cerca del Espíritu Santo, en el respaldo, encontramos una figura de *Santa Teresa de Jesús*, con birrete de doctora, que preside a las figuras que circundan la misma. En dicha caja se han esculpido en altorrelieve de medio cuerpo seis figuras que fácilmente identificamos, ya que aparecen con sus nombres correspondientes, son: *San Cirilo* doctor, *San Pedro Thomás* Mr Pcha (Patriarca), *San Cirilo Pcha*, *San Ángelo*, *Santa Magdalena de Pazzi* y *Santa Ángela de Bohemia*.

¹⁴ SAGGI, L. y RUOCCO, R.: “Alberto de Sicilia, o de Trápani, santo”, en SAGGI, L.(coord.), *op. cit.*, págs. 219-222.

San Cirilo doctor tiene en sus manos unas tablas con la inscripción: *DE PROCESSIONE SPIRITUS SANCTI*. La leyenda hace referencia al episodio más destacado de la vida de este personaje totalmente legendario, al que la tradición supone presbítero y ermitaño. Cuenta la historia que, en el transcurso de una misa, se le apareció un ángel y le entregó dos tablas de plata con inscripciones proféticas en caracteres griegos. Una vez las tradujo al latín, se las envió al abad Joaquín de Fiore (m 1202) del cual habría recibido una carta de respuesta. Juan de Rupescissa (1350) y Telesforo de Cosenza (1386) comentaron estas profecías, los "*Oraculum angelicum*", tan estimadas por los Espirituales. El carmelita F. Ribot (+ 1378) divulga una carta suya dirigida a Eusebio, prior de Monte Neroi, junto a Antioquía, y J. Grossi (hacia 1400) lo enumera entre los generales de la Orden. En el ámbito de la tradición joaquinista, los Franciscanos y Carmelitas, lo veneraron desde el s. XIII al XVI. Existen pocas representaciones suyas, dado que prácticamente es conocido sólo dentro de la Orden. Se le suele representar con el hábito carmelita, una corta barba blanca y a edad madura. Así aparece en esta representación y en el fresco de Gerardo de Starnino (s.XIV) en la Iglesia del Carmen de Florencia. En este caso en la inscripción se lee *Pauper Cirilus presbiter eremita montis carmeli... in Domino eum obserandum*. En la Iglesia de San Martín ai Monti, en Roma, existe un fresco de Jan Miel (s.XVII) en recuerdo de Cirilo apóstol de la Iglesia Oriental que lo representa bautizando a un sultán, siguiendo la leyenda que afirma que convirtió al de Iconio. Pero lo más curioso es que, en los siglos XV y XVI, muchos breviarios dicen que a él se debía haber conseguido la denominación para la Orden de "Hermanos de la Bienaventurada Virgen María" del Concilio de Éfeso. Se trata evidentemente de una confusión con su homónimo Cirilo de Alejandría, al que ya hemos hecho referencia¹⁵.

Junto a él San Pedro Tomás con los atributos patriarcales como la mitra y el palio sobre el hábito carmelita y una lanza. Este santo nace en 1305 en el Périgod meridional (Le Breil). De origen muy humilde, vive los primeros años de su vida de la limosna. Entra en el convento de Berguerac, viste el hábito del Carmelo y es ordenado sacerdote. Dedicó su vida al estudio y la enseñanza. Estudia Filosofía en Agén y enseña Lógica en numerosas ciudades. En 1345 fue elegido procurador general de la Orden y enviado a la Curia Papal de Avignón. Se gradúa en París como Maestro en Teología y es nombrado predicador apostólico. Tras esta distinción, su trayectoria cambia y desde 1353 lo tenemos dedicándose a los más altos cargos de la diplomacia pontificia. Colaboró en la pacificación entre los príncipes cristianos, en la defensa de los derechos de la Iglesia ante las monarquías de su tiempo, en la unión de los ortodoxos bizantinos eslavos con la Iglesia Romana, en la cruzada contra los musulmanes y en la liberación de Tierra Santa. Inocencio VI le nombra en 1354 obispo de Patti y Lupari y en 1359 lo eleva a la sede de Corón (Peloponeso) nombrándolo legado para oriente. En 1363 Urbano VIII lo promueve al arzobispado

¹⁵ STARING, A. (O. Carm) y CELLETTI, M. Ch.: "Cirilo de Constantinopla, santo" en SAGGI, L. (coord.), *op. cit.*, págs. 271-273.

de Creta y en 1364 es elegido patriarca latino de Constantinopla. Un año después, en 1365, muere de pulmonía en el convento carmelita de Famagusta de Chipre, dónde años antes, en 1358, tuvo varios éxtasis. Antes y después de su sepelio, se realizaron numerosos milagros. Inmediatamente después de su muerte, Mézieres y Carmerson escribieron su biografía para contribuir a su proceso de canonización. El culto al santo, confirmado por Pablo V en 1609 y por Urbano VIII en 1628, se celebra únicamente en la Orden del Carmen el día 3 de enero y en la diócesis de Périgod. La conquista de Chipre por los turcos y el terremoto borraron su memoria de la isla¹⁶.

A continuación, cuatro personajes que ya hemos tratado. San Cirilo de Alejandría con el hábito, la mitra y el palio patriarcal que lo acreditan como tal, sostiene en sus manos un libro en el que está escrito: "*NON SED SOLUM THEOMATER TOCOS CHRISTI*" ("NO SOLAMENTE MADRE DE CRISTO, SINO TAMBIÉN MADRE DE DIOS"). San Ángel de Sicilia joven figura vestido de carmelita y con una espada clavada en el pecho. Santa Magdalena de Pazzi con ademán de sostener una cruz en sus brazos y Santa Ángela de Bohemia coronada y quizás un tarro (de perfume). A estas dos últimas figuras les falta el atributo.

Como lectura del conjunto, y una vez conocidas las diferentes biografías de cada uno de estos personajes, podríamos apuntar que es el Espíritu Santo, situado en la cima del púlpito, quien nos indica cómo Él es el que proporciona los diferentes carismas a cada uno de los personajes, el que los ilumina y les da la fuerza para llevar a cabo su misión. Cada uno de ellos en su ámbito, San Cirilo de Constantinopla como eremita y profeta, San Pedro Tomás como hábil diplomático, San Cirilo de Alejandría como defensor de la ortodoxia de la fe y Santa Magdalena de Pazzi con sus éxtasis reveladores de su doctrina, son frutos diferentes de un mismo árbol: el Carmelo¹⁷. Esta misma idea se refleja en un lienzo de la sacristía de esta iglesia en el que aparecen alrededor de una fuente muchos santos carmelitas: monjes, obispos, papas, etc, cogiendo con jarros el agua que brota de los diferentes caños de la misma. En la parte superior San Elías sostiene un templo, lo cual indica que, pese a las críticas, suspicacias y reticencias en sentido opuesto, él es el fundador de los Carmelitas. Pero los frutos aún se van a extender por toda la Iglesia y así, en la nave central, encontramos una serie de seis grandes lienzos con otros santos de la Orden.

LA NAVE CENTRAL: LA SERIE DE LOS SANTOS.

En los entrepaños de la parte inferior de la nave central se colocan seis grandes lienzos de santos carmelitas con sus correspondientes arbolitos simbólicos. Se sitúan en unas estructuras de madera que forman dos marcos exactamente iguales,

¹⁶ STIERNON, D.: "Pedro Tomás, santo" en SAGGI, L. (coord.), *opus cit.*, págs. 427-439.

¹⁷ SAGGI, L.: "Hagiografía carmelitana" en SAGGI, L. (coord.): *opus cit.*, pág. 134.

pero de diferente tamaño uno sobre otro. Verdaderamente podrían definirse como dípticos. El gran marco que contiene el retrato del santo de cuerpo entero tiene a ambos lados sendas columnas corintias que sostienen un frontón partido, y detrás de cada lado de este frontón dos jarrones con flores también en madera. En el hueco del frontón encaja un marco exactamente igual para el correspondiente arbolito. En el hueco de este pequeño frontón, un sol con los rayos dorados y el centro de espejo, en el que se graban dibujos relativos a la Pasión, corona el conjunto. Bajo estas estructuras nos consta que hay otros lienzos del mismo estilo de los de la parte superior de esta misma nave; es decir, de los que ya hemos descrito de la serie mariana., pero en este caso dedicados a santos. Por ello, creemos que su realización se llevó a cabo en fecha posterior al resto de la iconografía de la iglesia.

Siguiendo el recorrido de las agujas del reloj encontramos en primer lugar a *Santa Anoeta* de rostro muy expresivo, vestida de monja y con una pluma en la mano derecha. Esta monja también debió de ser uno de esos personajes legendarios de la Orden cuyos datos biográficos tenían más de fantasía que de realidad, pues actualmente no aparece en aquellas hagiografías del Carmelo que pretenden ser estudios científicos. El arbolito que la acompaña es un ciprés. Este árbol es símbolo de la eternidad, dado el verdor perenne de sus hojas y del tránsito de la tierra al cielo por el su verticalidad. De ahí su empleo funerario¹⁸. Alciato en sus emblemas dice que acostumbró a cubrir la sepultura de los ilustres¹⁹. En nuestro caso puede tener ambos sentidos. Anoeta, por su santidad, tendría vida eterna, pasaría directamente de este mundo a los cielos, y sería reconocida como personaje ilustre de la Orden. Junto a ella, *San Andrés Corsini* ("*Scorsin*" según la inscripción) con atributos obispaes, mira fijamente un crucifijo que sostiene en alto con la mano derecha. Este santo florentino se encontraba desempeñando el cargo de Superior de la provincia de Toscana (lo cual hizo durante dos años) cuando Clemente VI lo nombra en 1349 obispo de Fiésole. Famoso por sus virtudes y milagros era muy estricto en la administración, en la castidad y preparación del clero, en la concesión de beneficios eclesiásticos y con las donaciones destinadas a los enfermos y peregrinos, además de un árbitro insobornable en las disputas. Se preocupó mucho de los pobres, una disposición a favor de ellos en 1350 fue el primer acto documentado de su episcopado. También destaca de él su humildad y sobriedad, incluso vistió el hábito carmelitano durante toda su vida. En su sepultura se lee la inscripción: "*Admirable por el ejemplo de su vida y por su elocuencia*". Sus virtudes fueron tan alabadas, que incluso después de su muerte, acaecida en 1374, el pueblo atribuyó a su intercesión la victoria en la batalla de Anghiari en el año 1440. Actualmente su cuerpo descansa en la Capilla Corsini de la Iglesia del Carmen de Florencia. Canonizado en 1629, su celebración litúrgica, el 9 de enero, es "fiesta" para los Carmelitas de la antigua observancia y "memoria libre" para los Descalzos²⁰. En cuanto al árbol que se le atri-

¹⁸ REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 91.

¹⁹ MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, Taurus, 1984, págs 97-98.

buye, advertimos que verdaderamente el simbolismo del granado se identifica bastante bien con la personalidad de San Andrés. Este árbol además de ser símbolo de la fertilidad, como el resto de los árboles, es símbolo de la abundancia al contener su fruto, la granada, multitud de granos bajo su corteza. Es curioso cómo la mística cristiana traspasa este simbolismo de fecundidad al plano espiritual. Para San Juan de la Cruz los granos de este fruto evocan las perfecciones de Dios²¹. En el caso que nos ocupa podrían evocar las perfecciones de nuestro santo, que fue tan venerado por las virtudes consideradas tradicionalmente por la Iglesia como las principales virtudes morales: Humildad, Penitencia, Modestia, Celo y Apostolado, Castidad y Continencia y Pobreza y Obediencia. En tercer lugar, la ya aludida Santa Magdalena de Pazzi, vestida de monja carmelita y portando una cruz de madera de tamaño superior al de su propia figura.

En el lado del Evangelio, continuando en el sentido de las agujas del reloj, nos encontramos con *San Dionisio* con la tiara y el bastón-cruz papal trirregno. Por tanto, se trata del Papa San Dionisio al que ya nos hemos referido. El arbolito que lo acompaña se parece mucho a una encina. Este árbol de madera muy dura, considerado uno de los más altivos y vistosos de la zona templada, es símbolo de la fortaleza, la solidez, la permanencia y la majestad. En la Biblia algunos hechos importantes están relacionados con él, como la revelación de Dios a Abraham en la encina de Mambré (*Génesis* 18). En el Renacimiento fueron recogidos estos significados y Rafael pinto en la *Stanza* de la Signatura la "Fuerza Moral" bajo una encina²². La simbología de este árbol concuerda perfectamente con la figura de San Dionisio, que arremetió con fuerza contra las numerosas herejías de su tiempo, proporcionando una gran solidez al cristianismo al defender la doctrina de la Trinidad en su permanente defensa de la ortodoxia de la fe, y aportando en ello la majestad que su dignidad eclesiástica le permitía.

Más adelante, *Santa Febonia* también figura vestida de monja carmelita y quizás degollada. Su arbolito identificativo constata su gran parecido con el anterior. Con todo, podría tratarse de un pino de copa muy ancha. El pino es identificado desde siempre con la inmortalidad, y su fruto, la piña, con la fertilidad²³. Esta santa también debe considerarse actualmente como uno más de los personajes legendarios de la Orden, pues, tampoco tenemos datos sobre ella en los libros especializados más recientes. Sólo nos cabe sugerir que sus virtudes quedarían patentes en sus buenos frutos, es decir, en sus obras y ello la llevaría a conseguir la inmortalidad de su alma. Tal vez, tanto ella como Santa Anoeta son veneradas como mártires del Carmelo y por ello sus respectivos árboles simbólicos hacen referencia a la eternidad y a la inmortalidad. En sexto lugar tenemos al ya también citado *San Cirilo de Alejandría* con

²⁰ SAGGI, L. y ORIENTI, S.: "Andrés Corsini, santo" en SAGGI, L. (coord.): *op. cit.*, págs. 230-240.

²¹ REVILLA, F.: *op. cit.*, pág. 172.

²² *Ibidem*, pág. 137.

²³ MORALES Y MARÍN, J. L.: *op. cit.*, pág. 272.

atributos patriarcales como la mitra, el palio, la cruz pectoral y la cruz portante de dos brazos. Con la mano derecha coge la cruz pectoral y con la izquierda sostiene un libro. Su figura se asemeja bastante a la del retablo central. Su arbolito simbólico tiene cierto parecido con un olivo. El olivo de hoja perenne, es el árbol de Atenea y recuerda los valores más característicos de la misma: la sabiduría, la prudencia y la civilización. A ellos la tradición judeocristiana añade la simbología de la paz. Noé supo el término del diluvio porque una paloma le llevó una rama de olivo (*Génesis* 8, 11), lo que significaba que la cólera de Dios había cesado²⁴. En Grecia se coronaba con una rama de olivo a los atletas vencedores²⁵. El simbolismo de este árbol, por tanto, se puede aplicar a San Cirilo, el cual dada su sabiduría y prudencia supo salir victorioso en su enfrentamiento con Nestorio, proporcionando con ello la paz a la Iglesia.

Pero todo lo dicho aún puede llevarse más lejos. Si bien, antes de continuar, es necesario recordar que las relaciones entre árboles y personajes expuestas anteriormente son sólo hipótesis en clave de sugerencias que nos hemos atrevido a aportar basándonos sólo en lo que podemos contemplar. Para un estudio verdaderamente certero de dichas relaciones sería necesario contar con documentos de la época que nos informaran sobre las intenciones del mentor de dicho programa iconográfico. Siguiendo en la línea de las simples insinuaciones pensamos que el conjunto de los arbolitos simbólicos podría hacer referencia a las Virtudes Teologales y cardinales.

Si nos fijamos detenidamente, vemos que en el lado de la derecha tenemos dos santas y un santo en el centro, en el lado de la izquierda dos santos y una santa entre ellos. Por tanto, podemos formar dos triángulos, uno de personajes femeninos y otro de personajes masculinos. El primero, que tendría su base en el lado de la derecha, formarían las Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Para ello, tendríamos que suponer que el árbol que falta, el correspondiente a la Santa de Pazzi, debería de simbolizar el Amor de Dios y al prójimo que tanto resalta en los escritos de Santa Magdalena. Entonces tendríamos en primer lugar la fe en la eternidad (ciprés), la esperanza en la inmortalidad (pino) y la caridad, el amor de Dios y al prójimo. El triángulo de las figuras masculinas con su base en el lado izquierdo contendría las Virtudes Cardinales: Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza. Empezando por la fortaleza (encina) continuaría en la Justicia (granado) y llegaría a la prudencia y la templanza (olivo). Conviene aclarar que en la Biblia "justicia" significa "*iustum facere*", hacerse justo, es decir, contribuir al Plan de Dios. El hombre únicamente se hace justo y actúa con justicia cuando cultiva las virtudes morales como son la humildad, la modestia, la pobreza, etc. El granado hemos dicho que simbolizaría las virtudes morales del santo al que corresponde y, por ello, se le relacionaría con la justicia.

Por otra parte, y ya como aportación mucho más certera y contrastada, constatamos que los santos que encontramos en esta iglesia son todos ellos -excluyendo a los del retablo central que como hemos visto se veneran por otros motivos- san-

²⁴ REVILLA, F.: *op. cit.*, pág. 280.

²⁵ MORALES Y MARÍN, J. L.: *op. cit.*, pág. 245.

tos protectores de la Orden. Entre 1462 y 1495 en un folio empleado por los Carmelitas para la lectura de su Martirologio, en el día 14 de junio, se enumeran nueve santos protectores de la Orden. Entre los seis primeros se citan a: Pedro Tomás, Andrés de Florencia (Corsino), Cirilo presbítero (de Constantinopla), Ángel (de Sicilia), Simón (Stock) y Eliseo²⁶. Recordemos que Alberto de Sicilia también fue desde muy pronto considerado patrón y protector de la Orden.

CONSIDERACIONES SIGNIFICATIVAS A MODO DE CONCLUSIÓN.

Sabemos que el retablo central y los dos laterales fueron realizados en los años anteriores a 1747 y el púlpito está fechado en 1799. Por lo tanto, el programa iconográfico de esta iglesia fue realizado muy posteriormente a lo que se llamó “La Gran Controversia”, provocada por el jesuita Papenbroeck que se atrevió a decir que la tradición de la Orden en lo tocante a su antigüedad, y según documentos que aportaba, carecía de todo fundamento sólido. Propone comenzar la historia carmelitana en el siglo XII con Bertoldo y Brocardo a quién Alberto habría dado la regla. Criticaba el hecho de que los Carmelitas para tener a Elías como precursor llegaran a afirmar que había sido un monje con los tres votos religiosos y establecieran una serie continuada de ermitaños sucesores suyos. Para Papenbroeck lo que permitiría llamar a Elías y a Eliseo “fundadores” sería que sus sucesores hubiesen sido formadores y maestros de Brocardo y de sus compañeros.

El Papa Inocencio XII (1691-1700) ante las presiones de los defensores de la tradición eliana y los partidarios de los bolandistas promulga la bula *Redemptoris* por la que, sin tomar partido por ninguna de las dos tesis, impone silencio. Pero su sucesor Clemente XI (1700-1724), según las actas del Capítulo General de la Orden celebrado en 1704 en Roma, en que se acuerda dar gracias al Papa, dará permiso para erigir en la Basílica Vaticana una estatua de Elías. Esto se llevará a cabo en 1725 con su sucesor Benedicto XIII (1724-1730) y, además, llevará la inscripción “*La Orden carmelitana a su fundador el profeta Elías*”. Más tarde, Benedicto XIV (1740-1758) defendía la obra de los bolandistas²⁷.

Si nos fijamos en las fechas que hemos indicado de realización de los retablos, de la imaginería que lo puebla y de la obra pictórica de la iglesia vemos que coinciden con los años del papado de Benedicto XIV y sus sucesores. De todas formas, hay que señalar que aunque este Papa aceptara la obra de los bolandistas, las vacilantes posturas de sus antecesores todavía debían de flotar en el ambiente. Con todo, pudiera sorprender una iglesia carmelitana tan apegada a la defensa de la tradición de la Orden como es la que estudiamos en una época tan controvertida. Por ello, se pueden dar al menos tres hipótesis sobre la formación de este programa tan abiertamente eliano:

²⁶ SPADAFORA, F: “Eliseo...”, pág 293.

²⁷ SAGGI, L.: “Hagiografía carmelitana”.... págs. 93-112.

1) que dicho programa continuara la línea de la “tradición eliana” de la Orden, que al parecer apoyaron Clemente VII y Benedicto XIII, porque la aceptación de las críticas a los orígenes del Carmelo hubiese sido simplemente un reconocimiento del Papa y careciera de una radicalidad tal como para afectar los proyectos de la Orden.

2) que los Carmelitas Calzados fueran abiertos defensores de la “tradición eliana” y decidieran apoyar un programa de este tipo, frente a la postura tomada por un Papa iluminista y abierto a los nuevos caminos de pensamiento como lo fue Benedicto XIV.

3) o bien, que los Carmelitas Calzados de la localidad antequerana permanecieran al margen de estas polémicas y siguieran fieles a las tradiciones del Carmelo.

Como se puede percibir, el estudio realizado sólo es una aproximación a lo que pudo ser el “programa iconográfico” de la Iglesia del Carmen de Antequera. Son necesarios análisis mucho más profundos basados en documentación de la época, de la Orden y de este convento antequerano concretamente, etc., para poder llegar a unas conclusiones verdaderamente ciertas de lo que significó la construcción de esta iglesia en su tiempo. Esperamos poder seguir completando y matizando este trabajo con posteriores investigaciones.

■ 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 (II)

Antonio Manuel Peña Méndez

Investigador vinculado a la Universidad de Málaga

RESUMEN

El siguiente artículo continúa el trabajo presentado en el número anterior del Boletín de Arte, analizando el significado místico, a nivel estructural y ornamental de la iglesia del convento de monjas carmelitas de Jesús, María y José de Vélez-Málaga. Atendiendo especialmente al programa iconográfico de la bóveda y retablo de la Capilla Mayor, así como del Camarín.

PALABRAS CLAVE: Iconografía Cristiana/ Arquitectura Religiosa/ Barroco/ Pintura mural/ Andalucía.

Action-contemplation: Carmelitan sermon concerning the double spirit of the prophet Elías. Iconographic reading of Vélez-Málaga's Carmelite Barefoot church and his wall paintings (II)

ABSTRACT

The following article continues the work presented in the previous number of the Boletín de Arte, analyzing the mystical meaning, to structural and ornamental level of the church of the convent of Carmelite nuns of Jesus, Maria and Jose of Vélez-Málaga. Attending specially to the iconographic program of the vault and altarpiece of the Major Chapel, as well as of the Camarin.

KEY WORDS: Christian Iconography/ Religious Architecture/ Baroque/ Mural Paint/ Andalusia.

Terminada la batalla dispuesta por los frailes jinetes, superando el anillo que forma la cornisa por encima de las pechinas, se eleva la cúpula en la que continúa la metáfora que nos propone el predicador que inspira esta obra y ascendemos del suelo del mundo terrenal al Cielo. En esta bóveda semiesférica se estructuran ocho paramentos trapezoidales ordenados entre idéntico número de nervios que no son estructurales sino simulados por la pintura, que ascienden desde la misma cornisa hasta la clave del cuerpo esférico de la cubierta, donde se enlazan en un fingido entablamento, que orla un rosetón de acantos como un plafón y del que caen unas placas recortadas y cabezas de querubines cuyas alas se metamorfosean en ramos vegetales de hojas carnosas de supuestas yeserías.

* 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 (II)", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 203-221. Fecha de recepción: Enero de 2007.

Abriéndose como una aparición los paramentos con forma de trapecios comprendidos entre tales simulados arquitectónicos, se ven como si de una cúpula acristalada se tratara y nos mostrara surgiendo entre una apoteosis de cúmulos nubosos, una corte de grandes figuras del Santoral, todos fundadores de órdenes religiosas de la Iglesia Católica cuyos atributos distintivos entrevemos con mucha dificultad en los ángulos inferiores, donde también actúan parejas de ángeles en diversas posturas y gestos que la oscuridad y deterioro de las obras no permiten analizar mejor, pero nos podrían indicar la parte activa y comunicativa de cada representación frente al estatismo de las figuras principales. De forma que usando este recurso del “*trompe l’oeil*” se intenta producir en el espectador un efecto de realidad, engañando nuestras retinas haciéndonos creer que se trata de una arquitectura real con verdadero relieve completando estas intenciones de apariencia con las yeserías fingidas ya tratadas, y que los personajes que aparecen envueltos en nubes forman parte de la realidad que experimentamos. En suma, se trata de una “trampa para el ojo”, que por medio del ilusionismo de los frescos se siente inmerso en ese mundo sobrenatural donde nota la presencia física de lo sagrado.

El artista quiere hacernos perceptible con claridad, con autenticidad figurativa, ese espacio ideal que se cuele en nuestro mundo, pues pretende que ese territorio desprovisto de materia palpable propio de lo divino, aparezca alcanzable a la comprensión del hombre de la calle que necesita creerlo verdadero¹. De esta forma toman cuerpo en los segmentos de la bóveda las ocho efigies tratadas con intención realista, según ya indicamos en referencia a la composición de lugar ignaciana, pero haciendo de ellas estatuas de santos, esto es, que son representadas por el pintor como si de obras escultóricas se tratara, haciendo que las imágenes aparenten tomar cuerpo como hace por ejemplo Zurbarán creando en sus lienzos lo que parecen tallas de retablos o estatuas de piedra policromada², porque los fieles y devotos de la época barroca practicaban una religiosidad más exteriorizada que profunda, muy dependiente de los sentidos y menos intelectual, aunque profundamente sincera.

Estos santos parecerían estar dispuestos como en los nichos de sus altares, igual que las imágenes de talla, que fueron y siguen siendo fundamentales en la religiosidad popular y que llenan templos, parroquias, camarines y ermitas de toda España. Poseían para la mentalidad del hombre barroco un valor taumaturgo, con poder para realizar milagros y propiciar curaciones. Además como típicos santos en apoteosis, están levitando ingrávidos sobre un lecho nuboso con el fondo de luz resplandeciente y se dirigen hieráticos con la vista hacia el suelo buscando encontrar la mirada de los fieles que imploran su mediación.

Distinguiremos para empezar por su proximidad a las bóvedas de la nave del templo a San Ignacio y al fundador de los Trinitarios San Félix de Valois. El jesuita porta como atributo en su siniestra la custodia con el anagrama jesuítico, mientras

¹ GALLEGO, J.: *Visión y símbolo...*, op. cit., pág. 253.

² *Ibidem.*, pág. 245.

con gesto similar al que emplearán el resto de sus compañeros celestiales, y tal como él mismo recomendó en sus Ejercicios Espirituales, dispone su mano derecha abierta sobre el pecho, comunicando con ese lenguaje gestual la entrega de sí mismo y su actitud de oración y súplica de misericordia, tal como son interpretados estos movimientos de manos con los cuales las gentes de los siglos XVII y XVIII eran tan dados a comunicarse, influidos por el lenguaje corporal propio del teatro y las representaciones de ópera que frecuentaban³. Por su lado el Santo trinitario, con gesto idéntico sobre el pecho, reclama con la otra mano la atención del público como solicitando se le tome como ejemplo, mientras a sus pies en el ángulo inferior derecho intuimos el ciervo con el que se relaciona su iconografía.

Continuaremos encontrando junto al santo de Loyola al Poverello de Asís, San Francisco y opuesto a San Félix, el programa sitúa a Santo Domingo de Guzmán, los dos pilares de la iglesia medieval al fundar sus respectivas órdenes mendicantes que reactivaron y ensalzaron la espiritualidad de aquellos duros tiempos. El santo predicador porta una rama florida de lirios mientras su otra mano nos habla con gestos simulando estar en actitud de predicar como es propio de su orden. Como singularidad en el conjunto, mientras el resto se presentan levantados y en comunicación con el público, el santo franciscano por su parte surge entre el torbellino de nubes arrodillado y abrazando el crucifijo en el que concentra la expresión de su rostro, interiorizando su experiencia y recogimiento místico, sin percatarse de nosotros que le observamos desde la Tierra.

Flanqueando a los anteriores santos mendicantes, nos encontramos ante dos fundadores que vivieron por el contrario en los primeros siglos medievales, San Agustín y San Benito de Nursia. El primero aparece con el sencillo hábito de los agustinos ceñido por una correa de cuero, insistiendo como venimos percibiendo en el valor de la austeridad y pobreza que debe ser propia de los religiosos y no con su faceta más habitual de obispo o doctor de la Iglesia. Presenta sobre su derecha el corazón ardiendo que tiene como atributo. El benedictino viste su negro y amplio hábito de mangas muy anchas y capucha, con la cruz abacial al pecho, mientras en el suelo se puede apreciar el báculo de su dignidad.

Presidiendo este ilustre santoral y abriendo paso desde la cúpula a la bóveda que cubre la capilla mayor, nos encontramos a las dos figuras más señeras del Carmelo, San Elías y Santa Teresa de Jesús, que son asociados intencionadamente en esta situación del discurso programático del templo, compartiendo sitio de honor en la gloria con los otros grandes fundadores, el uno como origen primigenio de los carmelitas en la antigüedad bíblica y ella por haber retomado aquella pretérita observancia que empezaron los padres del desierto en torno al Monte Carmelo, por lo que asume papel de refundadora de la orden al poner en marcha su reforma descalza. Este deseo incluso obsesivo del Carmen por remontar sus orígenes al

³ Palomino, que según el profesor Julián Gállego sigue a Ripa, en el capítulo IX del Tomo 2º de su *Museo* codifica los ademanes, posturas y gestos empleados en el arte explicando la retórica visual que suponían sus significados.

Antiguo Testamento, envolviendo su fundación de misterio por acoger al profeta Elías como fundador quien dio la primitiva regla a su discípulo San Eliseo, ha sido una constante en esta religión. Dicha regla siguió perviviendo en los eremitas míticos que habitaron las grutas y soledades de aquella colina del Carmelo en la tierra de Palestina, cercana a Jaifa. Esta primitiva vida cenobítica carmelita llegó al Nuevo Testamento de la mano de esos monjes, entre los que Cristo encontraría a su primo San Juan Bautista, extendiéndose por ejemplo a tierras egipcias de la mano de los padres del desierto San Antonio y San Pablo, encontrándola luego los cruzados que la harían llegar a Europa a su regreso de Oriente.

Toda esta historia mítica fue muy atacada por las investigaciones bolandistas que las demostraron inciertas en 1670 retrasando su nacimiento al siglo XII, con lo que se propició un tremendo escándalo y confrontación que debió ser acallada por Inocencio XII⁴. A pesar de toda esta polémica, la tradición carmelitana que enraizaba a la orden con aquellos monjes eremitas imitadores y discípulos del ejemplo elíánico, continuó haciendo presente la figura del profeta al que siguen asumiendo como inspirador de su vida religiosa y lo veneran como padre espiritual del Carmelo.

Su iconografía que sigue la representación veleña, presenta generalmente muy pocas variantes, vistiendo al profeta como un ermitaño del desierto con túnica de pieles de colores pardos envuelto en capa clara también de pellejo de animal. En nuestro cuadro no porta el libro ni la torre que suele asignársele como símbolos de su carácter de fundador y redactor de la primera regla, pero sí se nos muestra con expresión enérgica e incluso furiosa, blandiendo una refulgente espada de fuego con la que nos revela su potente defensa del único y verdadero Dios de Israel, vencedor y destructor de las otras deidades paganas. Pintan al Profeta en la cúpula de Vélez con fiera actitud, apelándonos furibundo, con su espada en alto para que destierremos cualquier culto o idolatría de falsos dioses, que siempre estamos dispuestos a venerar desde la frágil y débil naturaleza humana.

Si la presencia de Elías nos impela a actuar con vigor reconociendo quién es el Dios verdadero en contra de los enemigos de la fe, Santa Teresa asume en esta segunda aparición en la iglesia, la otra vertiente del Espíritu de Elías. Junto a la acción que enseña el Profeta, se representa la contemplación de la mano de la mística castellana. La Madre Fundadora surge así de entre los nimbos sorprendida por los rayos de luz que abren los cielos, y por ese hueco ve a Dios, pues ese fulgor es "luz tan diferente a la de acá"⁵.

En la pintura española no cabe duda que la luz se empleó por los artistas barrocos con una evidente carga simbólica y los sistemas de iluminación que plasmaron también encierran un lenguaje metafísico. Especialmente en estas ocho representaciones de la cúpula se recurre a un ejercicio lumínico muy empleado por parte de los pintores de este siglo. Aparece una fuente de luz cenital que abre las tinieblas

⁴ SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, págs. 239-240.

⁵ TERESA DE JESÚS: *Vida*, capítulo XXVIII, en *Obras completas*, Madrid, 1984.

o torbellino nuboso, cayendo como columna sobre las cabezas de las figuras de los santos. Es una luz sobrenatural, misteriosa, luz de revelación que hace trizas la oscuridad y toca la frente de cada personaje, que por el contrario y en realidad son iluminados en la composición desde un foco indeterminado en un primer plano.

Por otro lado los ocho fundadores aparecen entre formas de nubes que asemejen más riscos o rocas de una caverna que vapores, volviendo a ver aquí como se emplea con lenguaje alegórico la gruta eremítica, como simbolismo del vacío del mundo y espacio de anacoretas que encuentran en su estado de soledad y abandono la revelación de la Gracia⁶.

La santa es la única de las figuras del grupo que levanta la mirada y pierde la vista en lo profundo del infinito cielo abierto, sin comunicarse visualmente con los fieles ni dirigirse a nosotros. Está ajena al mundo, presa de la presencia divina y despojada completamente de toda atadura terrena o relación humana, aunque nos sigue hablando con sus manos requiriendo suavemente nuestra atención con la mano izquierda e informándonos con la otra abierta sobre el pecho que está orando y por medio de su plegaria mantiene el enlace espiritual con su amado, con Cristo.

La espiritualidad de los descalzos, plasmada principalmente en los escritos de esta santa y San Juan de la Cruz, plantea una vida espiritual en búsqueda permanente de Jesucristo, con el que se entabla una relación marital, un enamoramiento de Jesús que está siempre con cada uno de nosotros. Santa Teresa en el cuadro se muestra absorta, orando ensimismada en su trato con Dios, y así se va introduciendo en el fondo abisal del misterio cristiano, escondido en lo más recóndito del alma, del castillo interior, y allí habita la divinidad.

Como se indicó líneas arriba, nos presenta el pintor a Santa Teresa como modelo de la contemplación, incidiendo sutilmente en este acto con la colocación del tintero y dos plumas en los bajos de la representación. Parecen como olvidados en una esquina, al filo de la cuadrícula rectangular que cierra cada paramento mural y hace las veces de mesa. Con ello se deja muy clara la gran actividad literaria de la religiosa, pero se evidencia que junto a toda esa labor y trabajo incansable realizado a lo largo de sus días, es el recogimiento sobre ella misma para el encuentro místico, lo que se quiere resaltar y enseñar.

La disposición compositiva de la cúpula sería pues un aparato de corte casi teatral, de ejercicio de ilusionismo óptico, por medio de la cual el maestro pintor pone su oficio al servicio del predicador para, por medio de la visión celeste, conseguir de forma aparatosa introducir un espacio dentro de otro, más aún, meter un espacio ideal en uno real. Y esto responde a la concepción del universo que poseen los españoles de la Edad Moderna⁷, para los que con toda claridad son plenamente conscientes de

⁶ GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984, págs. 243-244. En esta obra pone entre otros como ejemplos de todo lo citado, la oscuridad en la que Velázquez o Carreño de Miranda envuelven las estancias del Alcázar de los Austrias, más como morada del desierto donde vive la reina-monja Doña Mariana.

⁷ GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolo...*, *op. cit.*, págs. 252-253.

la existencia y realidad de esos dos mundos yuxtapuestos, como ya se ha mencionado, en continuo y permanente contacto. El uno humano o inferior de apariencia sólida, que sería la vida real y el otro superior o celeste y que no se percibe habitualmente, aunque siempre esté presente, pero que sólo en concretas ocasiones se hace visible como en este momento en la transparencia de los paños de las bóvedas.

Estos paños repiten una composición similar para las ocho figuras del santoral que muestran, con la imagen de pie en el centro materializándose ante nuestros ojos envueltos en pomposas nubes que se abren a los lados para dejar caer una columna de luz irradiada desde el tondo central que hace de clave de la cúpula.

Insistimos en como la luz es clave en nuestra pintura de los siglos XVII y XVIII y los artistas la plasman como aquí, cortando las tinieblas, aportándole de ese modo un sentido religioso y celeste envolviendo a los personajes. Los grandes maestros la usaron con magistral soltura cuando quisieron apuntar de un espacio real su carácter divino, y mucho más en esta iglesia carmelita, donde el sentimiento místico se tiene tan presente por medio de las experiencias y visiones de Santa Teresa⁸.

Para reforzar esta naturaleza sobrenatural y celeste que se abre sobre la feligresía, la base inferior de cada tramo trapezoidal está frecuentada por los mencionados angelitos que, o bien juegan o sostienen los atributos de cada santo o se retuercen y actúan con gestos, que con mucha dificultad acertamos a distinguir por lo oscurecido y deteriorado de estas partes de los frescos, pudiendo incluso estar mostrando alguna cartela o filacteria que sospechamos pudiera esconderse bajo los recuadros rectangulares en los que se apoyan las composiciones⁹.

Sobre la autoría de las pinturas, sin una confirmación documental solo podemos sumarnos a las atribuciones que otros autores aportan sobre la paternidad de la obra mural que tratamos en Vélez. De una parte en el Inventario artístico de Málaga y su provincia solo se apunta la filiación con la escuela granadina del siglo XVIII. Por otro lado Agustín Clavijo en su tesis doctoral dedicada a la pintura barroca malagueña afina algo más, pues entronca el conjunto igualmente con el círculo de Granada datando las pinturas en el primer tercio de la centuria. Por sus rasgos estilísticos parecen recordarle los trabajos de Diego de la Cerda¹⁰, única figura digna de mención según el mismo autor en todo el panorama pictórico de la Málaga del último barroco¹¹, del que tenemos bien documentada su intensa actividad como maestro

⁸ *Ibidem.*, págs. 254 y 163.

⁹ Nos induce a expresar tal hipótesis tanto el estudio dificultoso de las posturas que presentan los ángeles, como la similitud que vemos en composiciones muy cercanas de templos de otras ciudades como las de la bóveda de la capilla sacramental de la parroquia de S. Pedro de la capital malagueña, atribuida igualmente a Diego de la Cerda en torno a 1720, o por ejemplo las pinturas de la iglesia carmelita del Buen Suceso de Sevilla pintadas por Andrés Rubira en ese mismo siglo o en el lienzo del *Palio de San Elías* de los Padres Carmelitas cordobeses de San José y San Cayetano. AA.VV.: *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*. Córdoba, 2002.

¹⁰ CLAVIJO GARCÍA, A.: *La pintura barroca en Málaga y su provincia*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Ejemplar microfilmado, 1993, pág. 1843.

¹¹ CLAVIJO GARCÍA, A.: "La pintura malagueña del Barroco tardío (1745-1851)", en *Boletín de Arte*, nº 6, Universidad de Málaga, 1985.

pintor en la primera parte del siglo y su muerte en 1745¹² año de terminación de la iglesia carmelita de Vélez, con lo que pudo iniciar y plantear la obra que concluirían sus discípulos más tarde, siempre y cuando el edificio no fuera consagrado en dicha fecha completamente decorado.

LA BÓVEDA DE LA CAPILLA MAYOR. GLORIA ETERNA DONDE HABITA DIOS Y SUS EJÉRCITOS.

Adentrados en ese pozo hondo, esa fortaleza profunda que es la morada del alma humana, llegamos a la cueva que prefigura la capilla mayor y como acabamos de decir, en este lugar, superados los pecados y vencido el cuerpo, nos impregnamos de la presencia de Dios, pues en esta bóveda se pinta la Santísima Trinidad.

En nuestra opinión en la capilla mayor de esta iglesia de Vélez, sus promotores tuvieron presente la búsqueda del retiro en soledad como ejercicio de piedad para la vida contemplativa tan fuertemente arraigado en Santa Teresa. Ella siempre aspiró al eremitismo, aunque a las monjas, por su condición de mujeres, la Iglesia siempre les tuvo vedado este estilo de vida, materializado en el Carmelo en los "Desiertos"¹³, que siempre fueron masculinos. Por eso el templo plantea la capilla mayor como un espacio restringido, reduce su planta y baja su altura, para disponer un recinto más recogido, intensificando su papel simbólico como enclave para la reserva de la eucaristía y dotándole de una fuerza o significación de raigambre íntima y misteriosa para la práctica de la veneración y estación ante el Santísimo, que se hace presente y habita en él¹⁴. Adquiere por tanto esta capilla cierta semejanza con una gruta de ermitaño, como una cavidad para rezar en la intimidad junto al Señor Sacramentado. No en vano el coro de la comunidad abre su reja y comulgatorio en uno de sus lados, lo más cerca posible al tabernáculo eucarístico.

Por todo ello, se nos vienen a la mente diversas referencias a estos retiros eremíticos en los escritos de la Santa Madre como cuando dice a sus hijas: "El estilo de vida que pretendemos llevar es no sólo de ser monjas, sino ermitañas"¹⁵, o cuando en las Constituciones les recomienda en la huerta "hacer ermitas para que se pueda apartar a oración, conforme lo que hacían nuestros santos padres"¹⁶. A pesar de que con los años la comunidad de Vélez ha ido cediendo a la ciudad parte del terreno ocu-

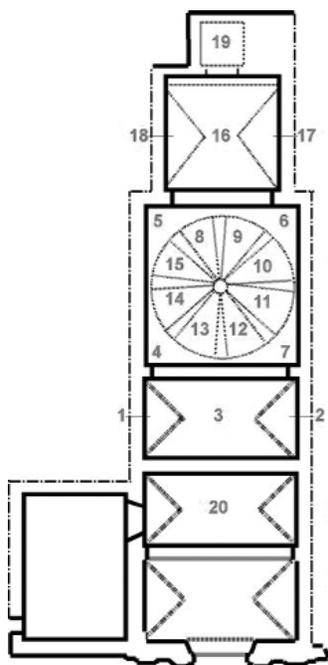
¹² LLORDEN, A.: *Pintores y doradores malagueños*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio del Escorial, 1959, págs. 286-290.

¹³ RODRIGUEZ MARIN, F. y MORALES FOLGUERA, J.M. "La sacralización del espacio rural. Las ermitas del desierto carmelita de Ntra. Señora de las Nieves (El Burgo, Málaga)", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI/12, 1993.

¹⁴ El padre Silverio nos refiere a este propósito una semblanza de la Madre Manuela Mariana de San José, una de las religiosas fundadoras donde se dice de ella que "*pudo entregarse con mayor asiduidad a la vida interior cuando, habiendo quedado impedida por diversos achaques que la venían molestando, pasaba largas horas en compañía de Jesús en el Sagrario*".

¹⁵ TERESA DE JESÚS: *Camino de perfección*, 13,6, en *Obras completas*, Madrid, 1984.

¹⁶ TERESA DE JESÚS: *Constituciones*, cap.6, n°17, en *ibidem*.



1. Planta de la Iglesia conventual de las carmelitas (Vélez-Málaga).

pado originalmente, reduciendo su perímetro, aún mantiene celosamente esta práctica tradicional del carmelo teresiano, con varias ermitas en la huerta.

En el arte español de este período y con especial implicación en la pintura, la gruta tiene un carácter simbólico, más aún que escenario o espacio figurativo para una representación. La caverna viene a encarnar el espacio de ultratumba, indica también un estado de renuncia, de entierro voluntario, de sepultura en vida, que es lo que hace el ermitaño, el asceta. Estamos hablando de la cueva como lugar sin luz, como la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz para quien sólo “la fe, en noche oscura, dé luz al alma, que está a oscuras”¹⁷.

Por tanto desde el centro de la bóveda de cañón que cubre el espacio donde tiene lugar la celebración de la liturgia eucarística, iluminan la escena las tres entidades de la Trinidad, rodeados de una corte de querubines, angelitos y ángeles mancebos que acompañan su presencia soberana y son testigos de cómo el Dios uno y trino, dispensa su bendición abriendo

el oscuro abismo, para tomar forma de pan y vino en la consagración durante la santa misa para alimentar a los hombres.

La Historia del Arte no ha tenido fácil, como tampoco la teología, el representar un Dios que es a un tiempo tres y uno solo, expresando con idéntica fuerza la unidad y la pluralidad que encierra este misterio¹⁸. Entre la diversidad de sistemas que el imaginario artístico cristiano usó tanto en Oriente como en Occidente, en el caso estudiado se recurre a la fórmula antropozoomorfa que cobra cada vez más difusión desde las condenas que se vierten en Trento sobre determinados modos de representar el tema¹⁹.

La composición individualiza a cada una de las tres personas trinitarias, diferenciándolas tanto por su edad, forma y atributos. De tal modo nos encontramos con un Dios Padre, primera persona, barbado, con larga túnica y envuelto en manto que inflama el viento divino, bendiciendo con su diestra mientras apoya la siniestra en un globo terráqueo, simbolismo de su carácter de creador del mundo. Sentado junto a

¹⁷ GALLEGO, J.: *Visión y símbolo...*, op. cit., págs. 243-244.

¹⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, T.1, vol.1, pág. 37.

¹⁹ *Ibidem.*, pág. 45.

Él, a su mismo nivel la segunda persona, Dios Hijo Jesucristo bendiciendo también, abraza la cruz como quien porta un estandarte de victoria, pues como Hombre, Jesús se sacrificó en ese patíbulo para salvación de la Humanidad y como Dios resucitó a la vida eterna. Entre ellos, sobre sus cabezas que miran a la Tierra, la tercera persona, que en forma de paloma representa al Espíritu Santo, formando con ellas una composición triangular simbolizando la tríada.

Esta composición geométrica que subraya la diversidad de la terna divina, se conjuga con la circunferencia imaginaria que componen los cuerpos de las figuras, inscribiendo así el círculo en la obra como expresión de la indisolubilidad de la Divinidad.

La corte angelical aporta a la escena algunos matices, pues no pueden faltar en la pintura española que figure el espacio ideal de una visión celestial. En los ángulos superiores surgen cabezas aladas de querubines, que sonrientes y juguetones, flotan animando las nubes demostrando la naturaleza gloriosa de estas y su ingravidez²⁰. Por su lado, el segmento inferior de la escena diríamos que convierte a los dos ángeles jóvenes en cabalgaduras aladas sobre las que sobrevuelan los cielos tanto el Padre como el Hijo, pues recuerdan las Nikés clásicas en las que los difuntos emperadores romanos eran elevados al mundo celestial de los dioses.

Entendiendo la capilla mayor, como el espacio simbólico de la morada divina, en la que está físicamente presente Jesucristo en forma consagrada en el reservado sagrario, y pintado en su naturaleza trina en el techo, como Soberano del universo, se rodea de sus cortesanos y servidores. Por eso a ambos lados encontramos dos obras apaisadas que decoran los lunetos laterales de la capilla, en los que no podían aparecer otros más que arcángeles, en este caso San Miguel y San Gabriel.

Si en el cuadro de la Santísima Trinidad que centra el conjunto, entendíamos a Dios entronizado, majestuoso, como los grandes reyes orientales a los que sirven y acompañan toda su corte²¹, en el aparato de esta monarquía celestial son imprescindibles el capitán de las huestes del cielo, el guerrero y archiestratega Miguel, así como el emisario y heraldo por el que habla Dios, San Gabriel. Estos personajes celestes forman parte de la penúltima de las nueve jerarquías en las que se dividen los órdenes que conforman la corte celestial, tal como lo dejó por escrito Dionisio Areopagita, en su obra "Jerarquía Celeste", y de ellos habla la Biblia en el libro de Daniel²².

Aunque en las Iglesias orientales y bizantinas las jerarquías angélicas son muy representadas, la Iglesia Romana no los fomenta demasiado, limitando en el Concilio de Letrán en el 746 el culto a los tres arcángeles más conocidos, Miguel, Rafael y Gabriel, y decayendo su representación enormemente con la Contrarreforma. A pesar de ello el barroco hispánico peninsular²³ y el arte virreinal²⁴,

²⁰ GALLEGO, J.: *Visión y símbolo...*, op. cit., pág. 254.

²¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op. cit., pág. 53.

²² *Ibidem.*, págs. 62-63.

²³ RUIZ ALCÓN, M^a T.: "Los arcángeles en los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación", *Reales Sitios*, año XI, n^o 40, 1974, págs. 45-56.

²⁴ MESA, J. y GISBERT, T.: "La serie de ángeles en la pintura virreinal", *Revista aeronáutica*, N^o 31, Dic. 1973, La Paz, Bolivia.

dedicará amplias series con los siete arcángeles, aunque siempre serán los tres canónicos los más representados. Encontramos por eso infinidad de comunidades religiosas de todas las órdenes encargando en los siglos XVII y XVIII extensas secuencias representando ángeles²⁵ y hacia los que el Carmelo siente especial predilección, dedicándoles su atención en diversas de sus iglesias y claustros²⁶.

En nuestra iglesia podrían haber estado si especulamos con que los dos cuadros desaparecidos que estaban en la misma capilla mayor, y por debajo de los que tratamos, y los tres de forma oval que se observan en las fotos de Temboury en el arco toral que abre la capilla, estuvieron dedicados a ellos, como ocurre en la espléndida serie del convento de religiosas descalzas de la misma orden en la villa cordobesa de Aguilar de la Frontera, considerada una auténtica lección o tratado de angeleología²⁷. Suponiendo que nuestra intuición respondiera a la realidad, cosa bastante improbable de confirmar, los muros de la capilla mayor presentarían a los cuatro arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel como nos relata el libro de Enoc, montando guardia ante el trono divino²⁸ y en el frontal del gran arco que abre la capilla, asumiendo las veces de arco triunfal o portada palaciega, estarían en los tres paños ovales los arcángeles restantes que forman esta jerarquía²⁹.

Dejando aparte el terreno de la especulación, en el análisis formal de los arcángeles conservados, sus figuras caen desde el cielo en composición diagonal al espacio del cuadro, llevando las alas extendidas pareciendo planear y dando una gran sensación de realismo en la acrobacia aérea por medio de la agitación y vuelo de las ropas, y sobre todo de los mantos que los envuelven, agitados con fuerza por el aire.

Tanto el santo guerrero como el pacífico mensajero se aprestan inclinados sobre el ángulo inferior que apunta al altar, en cuyo rincón se esconden sendas figuras con las que interactúan cada uno en su respectiva escena. En el ejemplo de San Gabriel nos ha sido imposible distinguir de quien se trata por lo alto y oscuro de la obra. Sin embargo en San Miguel se vislumbra como con tesón alancea el cuerpo caído del Diablo, que se abrasa entre llamas, arrastrándose mientras intenta zafarse de la pulla de su rival. Esta representación nos recuerda mucho el enorme lienzo pintado por Juan Niño de Guevara para el altar del crucero sur de la Iglesia Mayor malagueña junto a la Puerta de los Abades que pudo tomar como modelo nuestro autor dieciochesco, que si bien resulta ser Diego de la Cerda como luego se verá, también

²⁵ LARA ARREBOLA, Fco.: "Bernabé de Ayala y la serie de ángeles del Monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera", BRCA, 1980, págs. 199-200.

²⁶ La iglesia de Carmelitas de Viena presenta un ciclo de 1435 dedicado a la Virgen presidiendo las nueve jerarquías celestiales, o en el Carmelo de Palermo son los siete arcángeles los que custodian a la Trinidad en un fresco de su iglesia de San Ángel de 1516. En Andalucía citamos el conjunto pintado para el convento del Santo Ángel de la Guarda de Sevilla realizado por Polanco sobre 1649.

²⁷ LLAMAS VELA, A.: "Iconología angélica del Monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera" en ARANDA DONCEL, J.: *II Encuentros de Historia Local. La Campiña*, Córdoba, 1994.

²⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano... op. cit.*, pág. 67.

²⁹ Los nombres de estos seres varían según las fuentes. Siguiendo el Testamento de los Doce Patriarcas serían Ragüel, Saraqael y Remeiel. Louis Reau apunta otras diversas denominaciones. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano... op. cit.*, págs. 65-66.

tiene cuadros en la catedral³⁰.

En Satán difícilmente acertamos a distinguir sus monstruosas facciones, algo más claramente advertimos sus pequeñas alas membranosas de criatura nocturna y su cuerpo humanoide muy tostado contrastando con la piel clara del arcángel. Este viste al modo militar romano de corte clasicista con una túnica corta sobre la que se ciñe un peto metálico y calza unas grebas por debajo de las rodillas. San Gabriel por su parte viste también a la antigua pero sin apariencia militar, con túnica más larga con mangas anchas que caen hasta medio brazo, y abiertas desde el muslo para mostrar las piernas. Los colores en él son claros (celestes, rosa, blanco) mientras el guerrero gasta tonos oscuros (azules, rojos y pardos).

Aunque San Gabriel es el ángel pacífico, portador y heraldo de la buena noticia del nacimiento de Jesús, en esta representación le intuimos cierto aire guerrero emparejando con su marcial compañero, pues en lugar de portar el mérilo o bastón de mensajero, abraza con su izquierda una adarga o escudo ovalado blanco, ribeteado en oro con el anagrama del Ave María con una corona en rojo, tras el que lleva la vara de azucenas. Con el índice de la mano derecha señala el símbolo mariano para significar el mensaje mandado por Dios, arrojándose impetuoso sobre la supuesta figura oculta por la suciedad del tiempo, a la que acosa. Tal vez podamos ampliar la interpretación de esta iglesia, abundando en su significado indicando, siguiendo a Réau³¹, como ambos seres angélicos adquieren en algunas iglesias la función de propíleos o guardianes de puertas. Estarían protegiendo del Demonio el acceso al camarín cuya fachada y entrada no sería otra que el retablo, pero además la figura de Miguel sobre todo nos advierte su calidad de santo conductor de los espíritus difuntos al Juicio Final, pues ejerce de pesador de las almas³². Igualmente concuerda con su recurrente oficio de guardián a las puertas del camarín donde habita la Reina del Cielo, la Virgen y se nos antoja emulando al San Miguel a la entrada del jardín edénico de un grabado de 1632 de Gregoire Huret que nos presenta Rodríguez de la Flor en su *Península Metafísica*³³.

EFACTISMO Y TEATRALIDAD BARROCA. EL RETABLO DE LA CAPILLA MAYOR.

Con esto penetraríamos en el fondo y culminación del programa que encierra alegóricamente el templo, que sería la Virgen María, concebida como sagrario en cuyo vientre habitó el Salvador o como trono en el que se sienta Dios Hijo. Ella es

³⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y otros: *Guía Histórico Artística de Málaga*, Edt. Arguval, Málaga, 1997, págs. 89, 90 y 93.

³¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano... op. cit.*, pág. 76.

³² *Ibidem.*, pág. 68.

³³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *La Península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Edt. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999. San Miguel guarda la entrada al Paraíso y a sus pies aparece la leyenda *Custos est divitis Horti*.

protagonista final de nuestra experiencia de ascenso místico que finaliza en el testero frontal de la capilla principal que aparecía oculto por una recargada maquinaria retablistica barroca de madera dorada que los destrozos de los lamentables inicios de la guerra del 36 convirtieron en cenizas, siendo su actual sustituto una insípida obra del año 1952, que en nada recuerda, salvo en las advocaciones de las tres imágenes que enmarca, al mueble dieciochesco. De nuevo el archivo fotográfico Temboursy nos regala con cierta calidad poder analizar y leer su arte, completando nuestra interpretación en conjunto de la iglesia carmelita.

Como más abajo se indicó, retablo y camarín deben leerse juntos y a su vez como colofón a la propuesta de ejercicio espiritual que se nos propone en todo el conjunto del templo que ya dijimos emplea su traza longitudinal como concepción espacial en la que está implícita la direccionalidad. La planta rectangular se emplea como espacio camino orientado hacia el retablo y altar mayor, que al incorporar en su testero el camarín, enfatiza la orientación, pues estamos ante un diseño de espacio dinámico que nos impulsa a marchar atraídos por la imagen que habita al final.

El retablo que ocultaba según dijimos en su totalidad el testero de la capilla, se ideó como una monumental tramoja barroca donde las formas tectónicas y los elementos o diseños arquitectónicos han perdido su función sustentante u organizativa del edificio retablistico, para dejar paso al triunfo de la exuberancia de la talla, creando con ello una quimera refulgente, mezcla de espejos, doseles, cortinajes, roleos, guirnaldas, medallones o finos estípites sin funciones sustentantes ni lógica orgánica, al servicio de un delirio decorativista o máquina de maravillas. En palabras de Gallego y Burín sobre el retablo barroco churrigueresco... "un puro temblor de oros"³⁴.

Se encuadra nuestro retablo en la segunda etapa de la retablistica barroca hispana denominada castiza, que abarca la amplia cronología de la segunda mitad del siglo XVII perdurando según las regiones bastante en la siguiente. Aquí se concreta en el uso como soporte del estípite, invadido luego todo por la desbordante profusión decorativa de vegetales, placas y todo tipo de invenciones. Sigue la estela estilística de las obras salidas de los talleres de la escuela de Pedro Duque Cornejo materializadas en la utilización de un sin fin de placas muy recortadas y superpuestas, de contornos sinuosos, destacándose las cornisas ondulantes³⁵ para lo que pudieron servir de modelo los retablos de la iglesia jesuítica de San Luis de los Franceses en Sevilla y especialmente la disposición de doseles y cortinajes dispuestos en el retablo granadino de la Virgen de la Antigua en la catedral. Igualmente pensamos que este perdido retablo de Vélez no descartó préstamos de los diseños del gran maestro del arte del retablo en Andalucía, el granadino Hurtado Izquierdo, guardando ciertas similitudes con su obra del templo mayor de Granada en la capilla de Santiago y en especial la maestría de este artista para imbuir sus creaciones

³⁴ GALLEGO Y BURIN.: *El barroco granadino*, Granada, 1956, pág. 9.

³⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El retablo español", *Cuadernos de Arte Español*, Nº 72, Madrid 1992.

de efectismo teatral, confundiendo al espectador entre lo real o ilusorio, haciendo surgir a los santos de entre las bambalinas provocando la sorpresa³⁶.

Con este tipo de construcciones, donde lo escultórico ha copado el lugar de lo constructivo y las formas han sido distorsionadas y modificadas hasta deconstruirlas sin canon alguno, agobiadas de masas y elementos decorativos, se pretende dar un golpe de efecto definitivo al impresionado observador, que, impregnado de todo el arrebató espiritual emanado del resto del edificio, caería absorto y sobreco-gido ante tal despliegue de irracionalidad y alejamiento de su comprensión cotidiana asumiendo en esa copiosa riqueza, la luz cegadora de lo divino. Pues así el hombre del barroco hispano, toma conciencia de su limitación asumiendo lo infinito, y pensando que el mundo es en realidad un inmenso vacío, de tiniebla desnuda, que atrae de inmediato la presencia de la divinidad, como si Dios colmatará la nada³⁷, tal como escuchamos a Osuna escribir en su Tercer Abecedario "Así el corazón vacío de lo mundano atrae a Dios que ocupe y supla su falta"³⁸, podemos entender todo este *horror vacui* que hace abarrotar los edificios y templos barrocos como el nuestro de sus excesos y delirios de decoración, como el Todopoderoso lo llena todo.

Semejantes artilugios cargados de sentido religioso con toda su exhuberancia y exceso, desaparecieron tristemente de los templos veleños en la Guerra Civil por lo que no nos resistimos a incitar la comparación entre al menos tres de ellos que se realizaron en décadas cercanas, la segunda mitad del setecientos, pero que representarían líneas distintas en la evolución local de los retablos. De una parte el aquí estudiado del Convento Jesús, María y José, el de la ermita de la Virgen de los Remedios³⁹ de 1791 y el rococó de la iglesia conventual de las clarisas de 1774⁴⁰.

Cuando entráramos en el recogimiento monacal que respira toda la iglesia carmelita y acabáramos ante el retablo mayor y su escondida cámara, tendríamos presente la reflexión del carmelita Juan de la Cruz cuando en su obra *Subida al Monte Carmelo*, al hablarnos de los lugares santos, apunta que en este mundo manejado por lo material, existen sitios como este, donde lo sagrado se hace presente, y surgen los "espacios de trascendencia".

Con toda esta carga ideológica y metafísica, los artistas encargados de la obra plantearon toda esta maquinaria teatral⁴¹, con la que hacían surgir las imáge-

³⁶ JUNQUERA, J. J.: "El arte en la España del siglo XVIII. La escultura" en *El Siglo de las Luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos. Historia del Arte Español*, T. VIII, Edt. Planeta, Barcelona, 1996, pág. 71. Teniendo en cuenta que ambos talleres fueron tremendamente productivos, su influencia y seguidores se hicieron legión por toda la comunidad.

³⁷ RODRIGUEZ DE LA FLOR, F.: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 115-117.

³⁸ OSUNA: *Tercer Abecedario*, Tratado 6, cap. 3.

³⁹ 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, pág. 482.

⁴⁰ GALISTEO, J. y otros: "Patrimonio artístico: Memoria y realidad de una clausura seráfica" en PEZZI CRISTÓBAL, P. (directora): *Las Claras de Vélez. Quinientos años de presencia en la ciudad*, Vélez-Málaga, 2003, págs. 262-266.

⁴¹ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El retablo barroco", op. cit. El autor incide en la utilización reitera-



2. *Perspectiva del altar mayor*
3. *Vista de la cúpula del camarín.*

nes como en los escenarios de la ópera y los dramas tan propios y del gusto de aquella época⁴² pues todo el cuerpo central emula una gran galería de la que cuelgan amplios cortinajes de telón, que simulan descorrer mágicamente una compañía de angelitos tramoyistas, sacando a escena a las imágenes de los protagonistas de la reforma de los descalzos, San Juan y Santa Teresa, compartiendo la representación con la “actriz” protagonista de la historia del Carmelo, la Santísima Virgen, que centra la embocadura principal del escenario.

El Carmelo es considerada como una orden eminentemente mariana, como atestiguan multitud de citas de la documentación medieval⁴³ son dedicadas normalmente a la bienaventurada Virgen María, igual que aquella primera capilla que los eremitas del desierto levantaron en el Wadi’ain es-Siah, junto al lugar de la fuente de Elías en los remotos inicios en tierras palestinas. Por ello, María es llamada “Mater et Decor Carmeli”, pues sus frailes la tienen por Patrona y madre considerada la

da en el Barroco y en especial en la fábrica de retablos, de recursos sacados del teatro, con el objetivo de aumentar el efectismo y la emotividad que se perseguía con las obras de arte. Se usaban efectos de luz, telones móviles, transparentes, autómatas, trampantojos o todo tipo de mecanismos como los ostensorios giratorios para la exposición del Santísimo, y demás trucos y tramoyas de la escenografía con los que atraían a las gentes hacia lo religioso y lo sagrado.

⁴² En la decoración pictórica y escultórica de este templo de Vélez-Málaga, hemos percibido una fuerte presencia de elementos, motivos y soluciones artísticas relacionadas con el mundo teatral, los cortinajes, los trampantojos, los efectos ópticos, la gesticulación de las figuras, el efectismo y la sorpresa, etc., con lo que confirmamos la estrecha relación que en el mundo barroco de la Edad Moderna tenían todas las manifestaciones artísticas. OROZCO, E.: *El teatro y la teatralidad del barroco*, págs. 89 y ss.

⁴³ Esta referencia a la consagración mariana de la orden se desprende desde la misma bula de Urbano IV de 1283, en la carta del General Pedro de Millán pidiendo la protección del rey inglés Eduardo I en 1282, en el Capítulo General de 1287 o en otra bula papal de Clemente V que empieza reconociendo “*Vuestra santa orden, divinamente instituida por inspiración divina, en honor de la Bienaventurada Virgen María, la gloriosa Virgen,...*” MARTÍNEZ CARRETERO, I.: “El Carmelo...”, op. cit., págs. 29, 32 y 33.

Hermosura del Carmelo cuya denominación oficial es la de Orden de Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo.

Su presencia en los conventos carmelitas es permanente, embriagadora, se la percibe y siente en todo, pues la tienen como modelo. Sus misterios de Virginitad, su Concepción Inmaculada o el de su Maternidad divina, son predilectos en esta orden que los sintetiza haciéndola su ideal de vida cotidiana, aspirando cada fraile, monja o terciario carmelitano a construir su actividad diaria con su pureza de corazón, su deseo de unión con Dios. Aplicando el principio del doble espíritu de San Elías, hacer como la Virgen hizo, primero escuchar la Palabra de Él⁴⁴, luego hacer su voluntad.

Además interpretamos la presencia de la imagen de María junto a los santos carmelitas cubiertos por las telas de los doseles del retablo, como si fueran las caídas de un palio y lo relacionamos con dos composiciones muy difundidas en los carmelos andaluces. De una parte el tema del *Pallium Eliae Spiritus* por el que el profeta eremita, en su ascenso al cielo deja caer sobre el Carmelo su legado espiritual arrojando su manto sobre los santos y santas de la orden. Así lo encontramos en el lienzo anónimo de San Cayetano de Córdoba⁴⁵. Pero se nos antoja más evidente aun, dentro de las alegorías carmelitanas la continuación de la versión medieval de la Santísima Virgen como Madre de Misericordia, quien recoge bajo el amparo de los pliegues de su manto a esta orden. El tema queda desarrollado en numerosas versiones en varios templos carmelitas de localidades de nuestra región como en Aguilar de la Frontera, Córdoba capital, o en el Santo Ángel sevillano⁴⁶. Del mismo modo que en estos ejemplos las ampulosidades de las cortinas que cuelgan del retablo manejados por los angelotes escenógrafos, parecen querer desplegar sobre las cabezas del público situado en la iglesia a los pies de María, su capa protectora cobijándolos.

Estos temas alegóricos muy frecuentes en las casas carmelitas como indicá-bamos, bebían de fuentes grabadas que permitían difundir los tipos, de ahí los prés-tamos iconográficos que se encuentran. Citamos como ejemplo y esta vez incorporando en exclusiva a Santa Teresa como madre que protege con su capa a sus hijos e hijas, el grabado de la portada del libro *Idea de la vida teresiana* publicado en Amberes a principios del siglo XVII sobre los grados de la vida religiosa en el Carmen como estados de perfección, en el que la Fundadora cubre a sus frailes y monjas⁴⁷ o en la versión pictórica conservada en las Carmelitas de Santa Teresa de Jaén, donde la Santa Madre cubre de igual forma a los miembros de la familia Palomino de Ulloa, fundadores de esta casa jienense descalza, que fueron religio-sos y religiosas de la orden⁴⁸.

⁴⁴ DOBADO FERNÁNDEZ, J.: "Iconografía del Carmelo en Andalucía" en AA.VV.: *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*, Córdoba, 2002, pág. 164.

⁴⁵ DOBADO FERNÁNDEZ, J.: "Iconografía...", op. cit., pág.159.

⁴⁶ *Ibidem.*, pág.162.

⁴⁷ SEBASTIAN, S.: "Iconografía de la vida mística teresiana. Homenaje en el Cuarto Centenario", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 10, 1982.

⁴⁸ DOBADO FERNÁNDEZ, J.: "Catálogo de la exposición *Decor Carmeli*" en AA.VV.: *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*, Córdoba, 2002, págs.246-247.



4. Camarín (exterior).

EL CAMARÍN.

Por toda esta dedicación mariana, en el fondo de nuestro templo, toma cuerpo un espacio trascendente, escondido y recóndito, pero hacia el que apunta todo el conjunto para guardar como en un cofre de tesoros, la joya, Decor Carmeli, de estas monjas, su Patrona y Madre, la Virgen María. No es otro que el camarín.

Se quejaba Jesús Romero en su breve aproximación al fenómeno de los camarines antequeranos⁴⁹ de que la historia del arte no había aún valorado suficientemente la entidad de estas construcciones y la importancia de su significado. Continuaba en su intento revalorizador constatando su papel de "envoltura mágica y sobrenatural" en el que la piedad de los siglos XVII y XVIII hispánicos guardaba semicultas las imágenes de Vírgenes y Santos de incalculable poder religioso y taurmurgia que rozaba en el fetichismo. Distanciábanlas así no de forma física sino más bien mental o idealmente de los devotos que difícilmente accedían a ellas.

Estas originales creaciones arquitectónicas tan andaluzas, siguiendo en la línea de lo anterior, respondían a la vivencia que las personas de aquellas centurias hacían de su religiosidad, muy marcada por la necesidad de comunicación directa con la divi-

⁴⁹ ROMERO BENÍTEZ, J.: "Camarines antequeranos del siglo XVIII", *Jábega*, N° 13, Málaga, 1976, pág. 25.

nidad, con la que pretendían tomar contacto casi de forma física, con los sentidos más que con la mente, como en anteriores párrafos adelantamos. El hombre barroco quiere sentir directamente que habla con Dios, anhela su proximidad. Establece con ella un trato íntimo, de tú a tú y desea sentir el soplo de su presencia. De ahí la proliferación de los camarines como auténticas casas donde habitaban las imágenes sagradas, a quienes se visitaba o acudía para tratar con ellas personalmente.

Cuando el ingenuo pero sincero devoto pretende esta familiaridad con lo numinoso, descubre lo lejano e inaccesible del espacio donde mora su imagen, pues la aparatosidad barroca ha creado en torno a él una parafernalia sobrecogedora e intimidatoria, conjugando todo un dispositivo lumínico con espejos, oros, tallas y ventanas ocultas que la envuelven haciendo de ella algo inalcanzable, reluciente e insondable. De este modo, hechizado por semejante despliegue escénico ininteligible, el devoto entabla su sumisa oración, alcanza el éxtasis, siente y palpa lo divino, regodeándose de la gracia que la imagen vierte sobre su espíritu. Dicha talla es, por tanto para él, un “ídolo visible y muy próximo a la vez, distante e intocable de hierática e imponente majestad”⁵⁰.

Así, como pabellón primoroso de un palacio principesco, se levanta en la iglesia este habitáculo. Con su planta cuadrada, con cubierta y ornato cargados de lujo decorativo, construyeron las monjas para su soberana, María Regina Coeli, este recinto para tan grande señora. Íntimo, privado, secreto, es un joyel para custodiar a esa gema.

En este receptáculo donde se materializa la majestad de la Virgen María, se eleva una cúpula gallonada de ocho gajos segmentada por varios nervios que nacen de un rosetón central para bajar hasta apoyar en la cornisa de perfiles polilobulados que sostienen las cuatro trompas. Por éstas trepan ramos vegetales de hojarasca talladas en yeso con volúmenes carnosos en tonos grises y volutas doradas que enmarcan sendos espejos en cada esquina, rematados con una corona.

Cada uno de los muros de este espacio cuadrado aparece policromado, ligeramente oculto bajo una capa de pintura, simulando un zócalo de placas marmóreas cercanas a las que se han restaurado en el Camarín de la Virgen de la Piedad de esta misma ciudad. Se rematan tales lienzos con un entablamento perimetral recorrido por bandas de ovas, rosarios de gotas y una línea de espejos rectangulares, muchos de ellos perdidos. Sus perfiles son distorsionados en su centro y ángulos por unas grandes placas de silueta movida con curvas, contracurvas y volutas laterales, que cae todo como faldón de una exuberante masa vegetal que enmarca unos huecos en los que se encastraron lienzos hoy desaparecidos. Sobre ellos subía un penacho vegetal con venera, envuelto en la continuación mixtilínea del entablamento. Sobre estas formas, conectándolas con las cuencas del lobulado cornisamiento de la bóveda en el hueco donde se abren las tres claraboyas que iluminan la estancia, se disponen otros espejos ovales enmarcados en vegetales tallados en madera dorada que reflejarían la luz de la ventana opuesta.

⁵⁰ BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca*, Edt. Polígrafa, Barcelona, 1978, págs. 285-288.

Alegan y enriquecen este joyero, rosas y girasoles de madera dorada de simbolismo tan mariano al igual que los espejos, tremendamente recurrentes tanto aquí como en el retablo⁵¹ y la policromía y cromatismo conseguido por la combinación entre la grisalla, el dorado y las tonalidades rojas y azules.

Por la naturaleza de las yeserías la Profesora Rosario Camacho se permitió situar esta decoración en el primer cuarto del siglo XVIII⁵². La fecha de consagración de la iglesia según las actas del cabildo de la ciudad en 1745 nos hacen cuestionar tal datación y pensamos que este camarín estaría muy emparentado con el dedicado a Jesús Caído en la iglesia del antiguo convento de Carmelitas Descalzos de Belén en Antequera, casa con la que seguro mantenían las carmelitas veleñas buena comunicación. El tallado, policromía y dorado del camarín antequerano se debe a un hermano lego de la orden entre 1742 y 1744, fray Manuel de la Cruz⁵³ y sus detalles se podrían relacionar con trabajos en la parroquia del pueblo sevillano de Herrera y en Écija, ciudad donde trabajó un importante círculo de estuquistas⁵⁴.

Al exterior trasero de la iglesia se adosa esta edificación que estudiamos, pero que desde el interior apenas se percibe su existencia y sorprende con lo complejo y recargado de su adentro, cómo fuera encontramos un sobrio y sencillo cubo ideado con un carácter especial a modo de camarín-torre. Arranca desde el suelo a semejanza del mucho más depurado del Santuario de la Virgen de la Victoria de Málaga y está más hermanado con el de la parroquia de Comares o el de la de El Borge, ambos de esta misma comarca⁵⁵. Con estos dos y con la fachada de la ermita de San Sebastián de Mijas comparte la concepción decorativa que los adorna por medio de placas geométricas adosadas, pormenorizadas en el caso veleño, con figuras triangulares en el piso inferior, rombos enmarcados en el tramo intermedio y en el último las tres ventanas en forma de óculos abocinados abiertos entre pilastras que sustentan el tejadillo a cuatro aguas y que vimos antes que daban luz a la mística teatral que representa en su seno.

Finaliza pues aquí esta homilía carmelita, por medio de la cual el clero pretendió, sirviéndose de las artes, inmortalizar en las paredes el modelo de actuación mística y piadosa que prodiga esta orden, que tomando como patrón a su legendario fundador Elías, condensa el camino hacia el encuentro con la divinidad en la batalla y el trabajo activo defendiendo las leyes y principios de la Iglesia de Roma mientras se practica el recogimiento de la meditación abandonando con nuestras mentes y espíritu ese mismo mundo terrenal en el que se debe combatir.

⁵¹ La Virgen es como el espejo que refleja la luz y no se daña, permanece casta, sin mancha y por eso es el Espejo de la Justicia divina. El espejo no engaña y muestra todo tal cual es. SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y barroco...*, op. cit., págs. 211-212.

⁵² CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga barroca...*, op. cit., pág. 486.

⁵³ ROMERO BENÍTEZ, J.: *Guía artística de Antequera*, Antequera, 1989, pág. 136.

⁵⁴ ROMERO BENÍTEZ, J.: "Camarines antequeranos...", op. cit., pág. 27.

⁵⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga barroca...*, op. cit., págs. 125, 196-197 y 397.

En esta iglesia conventual de Jesús, María y José de Vélez-Málaga desde el siglo XVIII se lanza un alegato de la experiencia mística y de la lucha espiritual en la vida religiosa. Además como en tantos y tantos templos y recintos religiosos de la Edad Moderna, haciendo acopio de todo tipo de recursos sacados de todas las artes, fusionando arquitectura con música, poesía con escultura o pintura con teatro, las monjas del Carmen asumen las enseñanzas de San Juan de la Cruz que tanto emocionó y edificó a sus religiosos con los recursos teatrales y emplean la imagen dispuestas como en la escena teatral para mover a la devoción.

De este modo descubrimos así en este conjunto la gran carga simbólica que late en las realizaciones del Barroco hispano y si ponemos hoy oído a sus ecos, resonará la plática de aquel fraile que dijimos al principio, porque ante tales obras aun cuando las contemplemos como público, en palabras del profesor Orozco ante el Juicio Final de Miguel Ángel⁵⁶, no podemos quedar indiferentes pues somos un término vivo en la composición, que nos pide desde los muros de las bóvedas que "la contemplemos, no como críticos o amantes de arte, sino como cristianos".

⁵⁶ OROZCO, E.: *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, 1977..en *Boletín de Arte*, nº 30, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, págs.

Arte y peste: Desde el medievo al ochocientos, de la mitología a la realidad local

Milagros León Vegas
Universidad de Málaga

RESUMEN

El impacto de las epidemias en la historia es constatable desde todos los ámbitos de producción intelectual y artística del hombre. La pintura, además de hacerse eco de estos desastres, constituye una de las fuentes más interesantes para aproximarse a la interpretación dada a los mismos por las distintas sociedades, dejando entrever datos de rigor histórico, así como elementos englobados dentro del complejo mundo de las mentalidades. La peste negra sufrida por Europa, en la segunda mitad del siglo XIV, supone un punto de inflexión en la representación de la muerte, quien en forma de esqueleto o ser fantasmagórico triunfa sobre la vida, perpetuándose esta visión hasta la centuria del Ochocientos. Algunas de las obras más destacadas y conocidas, centradas en este capítulo infeccioso, nos servirán para entender su significado en el devenir de los tiempos, con especial detenimiento en el siglo XVII y zonas geográficas concretas, donde la enfermedad dejó, además de un reguero de muertos, un lienzo como documento gráfico de lo ocurrido.

PALABRAS CLAVE: Arte/ peste/ Medievo/ siglo XVIII/ Mitología.

The Art and the Pestilence. Since Middle Ages to XIX th, since Mythology from Local Reality

ABSTRACT

The impact of the epidemics in history is verifiable from all the scopes of intellectual and man's artistic production. The painting, besides to become echo of these disasters, constitutes one of the most interesting sources to come near to the interpretation given to such by the different societies, leaving glimpsing data of historical rigor as well as elements included within the complex world of the mentalities. The black plague undergone by Europe in second half of century XIV, supposes a point of flexion in the representation of the death, that in form of skeleton or phantasmagoric being prevails on the life, being perpetuated this vision until the century of the Eight hundred. Some of the most outstanding and known works, centered in this infectious chapter, will serve to understand us their meaning in happening of the times, with special thoroughness in the century XVII and concrete geographic zones where the disease left in addition to a drip of died a linen cloth like schematic of the happened thing.

KEY WORDS: Art/ Plague/ Middle Ages/ XVIIIth/ Mithology.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LOS GRANDES CONTAGIOS SUFRIDOS POR LA HUMANIDAD.

La pintura ha sido siempre, desde época ancestral, una forma de expresión del hombre para volcar sus pensamientos, miedos, la percepción de la realidad inmediata, de lo comprensible a su entendimiento y lo desconocido, del horror, de lo grotesco y lo bello, transformando lo efímero e inmaterial en eternos testimonios de un periodo, bajo

* LEÓN VEGAS, Milagros: "Arte y peste: Desde el medievo al ochocientos, de la mitología a la realidad local", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 223-238.



1. "Enterrando a las víctimas de la peste de Tournai", ANÓNIMO, 1349.
2. "Triunfo de la muerte", Miniatura, ANÓNIMO, siglo XV.

la mirada siempre personal del artista. Las fuentes de inspiración son muchas, y no siempre se encuentran en elementos sublimes o en hechos extraordinarios y provechosos para el conjunto de la comunidad coetánea. Las guerras, los desastres naturales o las enfermedades repercuten hondamente en las conciencias colectivas, de ahí que copen un amplio porcentaje de la manufactura plástica de las distintas sociedades.

El objetivo de este apartado no es, sin embargo, enumerar las creaciones influidas por el drama de una infección, ni tampoco resultar exhaustivos a través de una completa lista bibliográfica sobre las publicaciones referidas al tema tratado. Nuestro estudio se ciñe en repasar las composiciones más significativas, mientras esbozamos el actual panorama historiográfico, a fin de dimensionar la relevancia de los efectos ocasionados por un contagio en las trazas de algunos maestros del pincel.

En la todavía parca nómina de investigaciones, el principal binomio se establece entre medicina y pintura¹. En nuestro país, durante la década de los sesenta del siglo XX, comienzan a traducirse obras versadas en esta cuestión, aunque la producción científica por parte de profesionales sanitarios e historiadores del arte españoles arranca en los años setenta de la citada centuria. Siguiendo un orden cronológico o por sintomatologías, los distintos autores consideran los cuadros más representativos de la práctica médica a lo largo del tiempo, en extensas monografías convenientemente ilustradas. Dentro de la mayoría de trabajos, las infecciones tienen un capítulo propio por la dureza de sus secuelas. No obstante, también encontramos estudios centrados en contagios, con especial atención hacia la peste, los cuales

Fecha de entrega: Mayo de 2009.

¹HOLLÄNDER, E.: *La medicina a través de la pintura*, Barcelona, Ariel, 1962 (traducción de la cuarta edición alemana); ROUSSELOT, J.: *La medicina en el arte*, Argos, Barcelona, 1971; GRANJEL, L.: *La medicina en la pintura: Colección de los museos de Europa*, Madrid, Antibióticos, 1972; GÓMEZ-SANTOS, M.: *La medicina en la pintura*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978; ARÍS FERNÁNDEZ, A., *Medicina en la pintura*, Madrid-Barcelona, Lunverg, 2002; PORTUGAL ÁLVAREZ, J. de (*et alii*): *El arte y la práctica de la medicina*, Barcelona, Grupo Ars XXI de Comunicación, 2006; TOPOLANSKI, R.: *El arte y la medicina*, Montevideo, 2008 [e-book, recurso electrónico disponible en: <http://dcmedicina.edu.uy>]; y VIGUÉ, J. y RIC-



Strich auff die neben gesetzte bilde von togen des Oberliffens, welche über den menschlichen auf der Peilung auch sehr malerisch dargestellt sind
 gezeichnete und gezeichnete



3. "El triunfo de la muerte", PEATER BRUHEGEL, 1560.
4. "El sangrador", MICHAEL OSTENDORFER, 1555.

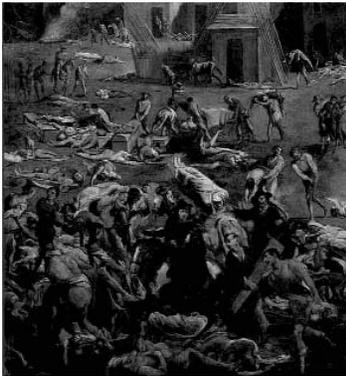
delimitan y completan la imagen de la letal enfermedad, a través de determinadas composiciones pictóricas².

En todos los escritos señalados, el punto de partida o de conjunción entre arte y práctica médica se sitúa en la Prehistoria. Precisamente, la autoría de gran parte de los primeros pictogramas descubiertos en cuevas se adjudica a chamanes o magos consagrados a proveer, entre otras cosas, la salud. La interpretación dada a este tipo de símbolos responde a la necesidad de expresar, de forma efectiva, un fenómeno desconocido en su origen y propagación. Un documento convertido en importante crónica de los hechos más relevantes vividos por una comunidad, reproducido en múltiples versiones a lo largo de los distintos periodos históricos. En consecuencia, desvincular lo "clínico" del pensamiento mágico y supersticioso, de indudables tintes dramáticos, es tarea imposible a la hora de abordar un análisis de las obras propuestas a continuación.

Pese a lo apuntado, nuestra pincelada histórico-artística se centra en la Edad Media, Moderna e inicios de la Contemporánea, al localizar en dichos periodos los testimonios más interesantes sobre peste bubónica. En líneas generales, podemos distinguir tres grandes temáticas, a veces independientes, otras entrelazadas: pesi-

KETTS, M.: *La medicina en la pintura. El arte médico*, Barcelona, Ars Médica, 2008.

² Destaca por su extensión y profundidad, a la hora de abordar el tema, la monografía de PRIETO, J.G.F.: *Las enfermedades infecciosas en el arte*, Barcelona, Ars Médica, 2004; De menores pretensiones, en cuanto a contexto histórico, pero de igual interés encontramos los siguientes títulos: MORÁN SUÁREZ, I.: "El fuego de San Antonio: Estudio del Ergotismo en la pintura del Bosco", *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, vol. 48, fasc. 2, 1996, págs. 173-194; GONZÁLEZ LÓPEZ, F., "Patología médica y simbolismo en la obra de Durero", *Investigación y educación en enfermería*, vol. 21, n.º 2, Antioquia, 2003, págs. 140-143; ORTIZ GONZÁLEZ, A., "Documentos para la historia: las infecciones en el arte a lo largo del tiempo", *Cuadernos de Investigación Histórica. Seminario "Cisneros"*, n.º 22, 2005, págs. 401-429; QUILLES, F., "Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana", *Atrio:*



5. “La plaza del mercado de Nápoles durante la peste de 1656” (detalle), DOMÉNICO GARGIULO, 1612-1679.

6. “Los filisteos golpeados por la peste o El milagro del Arca”, NICOLÁS POUSSIN, 1630-1631.

mismo ante el mortífero mal, religiosidad supersticiosa y, en una minoría de los casos, ciencia médica.

Ya desde el medievo, los textos incluyen dibujos en los cuales se hace destacable la gran mortalidad aparejada a la plaga y lo inevitable de la misma. Es el caso de una ilustración sobre el enterramiento de las víctimas provocadas por la peste de Tournai en 1349, perteneciente a un manuscrito titulado: *Anales de Gilles de Muisit (1272-1353)* de Abbot de Saint-Martin³. En ella, observamos a una multitud de personajes transportando ataúdes a unas fosas aún no abiertas.

A raíz de la peste negra que asoló el continente europeo en el siglo XIV, el dramatismo del atropellamiento en sepultar a tantos cadáveres desemboca en la macabra figuración de la enfermedad, y su homónima la muerte, en forma de esqueletos o diablos alados, provistos de guadañas, arcos con flechas, a veces bailando entre personajes de distinto rango social, metáfora del poder mortal e igualador de la catástrofe, con independencia del nivel de riquezas y calidad del ser tocado por el infortunio⁴.

La literatura y otras expresiones estéticas repiten continuamente, en esos años de oscurantismo, el tema de la “danza de la muerte”, donde ésta es la gran vencedora, siendo su poder superior a la vida de cualquier hombre y a las vanas imprecaciones a la divinidad piadosa y redentora. Una visión fatalista, captada a la perfección por el pintor flamenco Pieter Brueghel “el Viejo”, en su abigarrada e impresionante pintura *El Triunfo de la muerte* (1560)⁵, en la cual detectamos la influencia

revista de historia del arte, nº 12, Sevilla, 2006, págs. 57-70.

³ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Real Alberto I, Bruselas (Bélgica). Véase figura 1 del apéndice.

⁴ Vid. figura 2: *Triunfo de la muerte*, detalle de una miniatura de mediados del siglo XV, Siena (Italia).



7. "La peste de Marsella en 1720", MICHEL SERRE, 1720-1730.

8. "San Roque como patrón de la peste", PATER PAUL RUBENS, 1623.



surrealista de El Bosco, extensible al gran formato y la minuciosidad del detalle. Los ecos sombríos y lúgubres de la Edad Media persisten así en el Gótico tardío o albores del Renacimiento, no sólo manteniendo el simbolismo de lo representado sino aumentándolo, en consonancia con la dureza de la peste del siglo XIV. Las incontables figuras y elementos aciagos inundan todo el panel, sin dejar lugar al vacío espacial ni a la lectura esperanzadora de lo plasmado. La sobrecogedora masacre y el dinamismo de la escena, dificultan al espectador captar, con solo una simple aproximación visual, cada una de las imágenes. Las hordas de esqueletos protagonizan la acción al replegar a una multitud de personas hacia un gran féretro, cargar contra reyes, obispos y nobles, incitar al suicidio, realizar ejecuciones y destrucciones de campos cultivados o trasportar cadáveres en el recurrente carro fúnebre, evocador del usado en el carnaval de Florencia.

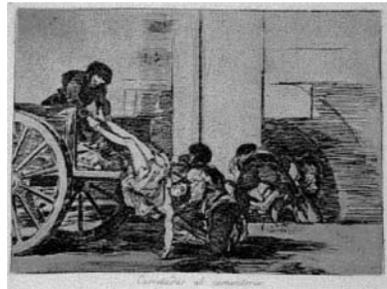
Los mecenas del arte de esta época, y durante todo el Antiguo Régimen, se suman al sentimiento de culpa por los pecados cometidos, siendo la exacerbación de la fe una de las penitencias más secundadas, sobre todo por la pintura, de ahí la proliferación de la temática religiosa en todo el ámbito cultural europeo⁶.

Sin embargo, no todo es siniestro y moralizador en el Quinientos pues también vamos a hallar grabados médicos sobre las curas aplicadas a los apestados, fundamentalmente, a fin de ilustrar el método de las sangrías, una de las pocas prácticas sanitarias empleadas contra la mortífera dolencia. Sirva de ejemplo el grabado en madera titulado *El sangrador*, realizado por Michael Ostendorfer, en Ratisbona (1555)⁷.

En cualquier caso, será en el Barroco donde podemos contemplar grandes obras dedicadas a la epidemia. La pandemia sufrida en Europa, a lo largo del siglo

⁵ Vid. figura 3. La obra se conserva en el Museo del Prado de Madrid. Para más información sobre la misma, consúltese la dirección web: www.museodelprado.es

⁶ MEISS, M.: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs. 91-95.



9. “La peste de 1649”, ANÓNIMO, siglo XVII.

10. “Desastres de la guerra”, FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES, 1810-1815.

XVII, dejó importantes muestras artísticas, cuya belleza y resonancia en el ámbito cultural son equiparables a la dureza del contagio. En arquitectura, descuella la Iglesia de San Carlos de Viena y las columnas de Milán y Viena. Por su parte, las letras ofrecen novelas tan conocidas como *Los Novios*, de Manzoni (1842) -ambientada en Lombardía, entre 1628 y 1630-, o *Diario del año de la Peste en Londres*, de Daniel de Foe (1722) -versada en la plaga de 1665-⁸.

Geográficamente, la peste del Seiscientos se centra en la zona mediterránea, de ahí que en Italia, Francia y España encontremos las composiciones más representativas de este periodo. La enfermedad sobreviene en dicha centuria a periodos de hambrunas hecho que, junto a la guerra, coloca al hombre de esta época muy próximo a la muerte, alimentando el sentimiento de inestabilidad, pesimismo y desengaño tan definitorio de la mentalidad barroca⁹.

De la producción italiana podemos destacar *La plaza del mercado de Nápoles durante la peste de 1656*, obra de Doménico Gargiulo (1612-1679)¹⁰. La mitad de la población napolitana se perdió como consecuencia de esta epidemia, terrible realidad plasmada en la citada hechura, en la cual vemos a una marea humana de vivos

⁷ Vid. figura 4. Custodiado en el Museo Nacional Germánico, Nuremberg.

⁸ Las secuelas de la peste no sólo poden rastrearse dentro del género de novela histórica, pues la poesía ofrece también destacados testimonios. Por citar un caso cercano, en la actualidad podemos leer las coplillas y versos que circularon en Cádiz durante la epidemia de 1680-1681, gracias a la recopilación de los mismos por un contemporáneo a los hechos: SAAVEDRA, I. de: *Glorias, sabrados y graves cultos...*, Cádiz, 1681, publicación analizada en el trabajo de: CARRASCAL MUÑOZ, J. M.º: *La guerra de dios. Peste y milagro en la Bahía de Cádiz (1680-1681)*, Universidad, Sevilla, 2006, págs. 79-129.

⁹ Sobre los temas de inspiración barroca y significado de este capital movimiento artístico y cultural, pueden examinarse, entre otros muchos, los siguientes títulos: MARAVALL, J.A.: “La cultura del Barroco: una estructura histórica”, en RICO MANRIQUE (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, tomo 2, 1992, págs. 364-370, DE LA FLOR, F.R.: *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002 y MÉNDEZ, S.: “Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”, *Andamios: revista de investigación social*, n.º 4, Méjico, 2006, págs. 147-180.

11. "Napoleón visitando a los apesados de Jaffa el 11 de marzo de 1799", BARÓN GROS, 1804.



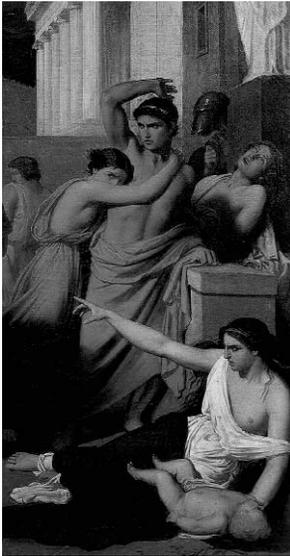
y muertos, donde los primeros a penas dan abasto para recoger a los difuntos y socorrer a los achacosos con algo de agua. Distinguimos a negros portando cadáveres, a las autoridades a caballo intentando dirigir las imposibles tareas de socorro o la estremecedora imagen de una mujer fallecida con su pequeño hijo buscando, inútilmente, algún alimento en su pecho. Este conmovedor recurso iconográfico es usado en otras creaciones hasta bien entrado el siglo XIX, como demuestra *La fiebre amarilla*, de Juan Manuel Blanes (1871). El impacto emocional de la escena está cargado de simbolismo: la madre muerta representa la tragedia de la humanidad, mientras el niño la eterna esperanza en que la vida logra hacerse paso en medio de la adversidad, con independencia de la crueldad de la misma¹¹.

El italiano Antonio Zanchi nos ofrece otra sugestiva aportación: *La peste en Venecia* (1666)¹². De nuevo, se presenta ante nosotros un ambiente sobrecargado de personajes, aunque esta vez ambientado en los canales venecianos, donde la belleza y simetría arquitectónica de los edificios y puentes, junto a la sempiterna presencia de góndolas, contrasta con el desordenado montón de cadáveres apilados en cada uno de estos espacios. Curiosamente, las embarcaciones cargadas de difuntos y guiadas por un gondolero recuerdan a Caronte trasladando almas al infierno. En la parte superior del lienzo, aparece el santo protector de la peste, acompañado de una corte de ángeles, en actitud de anunciar el final del azote. La ciudad flotante es también testigo de la intercesión de protectores como San Nicolás, quien protagoniza el óleo sobre tela *Peste de Venecia* (1677), realizado por Giovanni Carboncillo.

Por su parte, Nicolás Poussin brinda al Barroco francés el cuadro de: *Los filisteos golpeados por la peste* o *El milagro del Arca*, reproduciendo un episodio del Antiguo Testamento, aquel donde Dios castiga a los filisteos con una oleada

¹⁰ Vid. figura 5. Museo di San Martino, Nápoles.

¹¹ CHIANCONE, P.: "La peste y la pintura", [recurso electrónico disponible en: <http://www.smu.org.uy/historia/pintura.pdf>]



12. *“La Peste de Tebas”*,
CHARLES FRANÇOIS JALABERT,
1819-1901.

de peste por sustraer el Arca de la Alianza a los israelitas¹³. La inspiración la encuentra el autor en la descripción de la epidemia milanesa de 1630 descrita por Manzoni. En un marco de edificios clásicos, podemos identificar el templo de Dagón a la izquierda de una larga calle central —utilizada como punto de fuga visual para dar profundidad a lo representado—, y a varios grupos de personajes en posiciones algo forzadas con el fin de apreciar el semblante de cada uno de ellos, el “affetti” buscado por el artista, donde el gesto se corresponde con una actitud mental, para imprimir la carga dramática adecuada a los hechos inmortalizados, en sintonía con la teatralidad de la estética barroca. Asimismo, los individuos del primer plano se articulan a igual altura y en horizontal, al estilo de los frisos romanos, entre quienes reconocemos, de nuevo, a la madre moribunda con su hijo en el centro de la composición. Poussin propone así, reflexionar sobre el sombrío y desdichado destino de los osados que deciden enfrentarse a Dios.

Aunque adscritas a un Barroco tardío y referidas a una pandemia del siglo XVIII, las tres pinturas dedicadas por Michel Serre a *La peste de Marsella* en 1720, describen el caos acontecido en la urbe portuaria a consecuencia del contagio, donde resulta casi imposible distinguir los cadáveres de los pocos hombres vivos afanados en apilar a los fallecidos para su posterior enterramiento¹⁴. Entre la maraña de cuerpos, resaltan las autoridades a caballo bien ataviadas de indumentaria e incluso con peluquín, indicando con varas las tareas a realizar para limpiar el puerto. Sin embargo, lo más destacable es el trasfondo de lo visual, la lectura de la vivencias directas del artista catalán, cuya participación activa, ese preciso año en la ciudad francesa —ayudando a sepultar cadáveres e invirtiendo el capital acumulado por su producción pictórica en auxiliar enfermos, mientras muchos personajes ilustres y autóctonos de la zona huían del contagio—, impregna toda la obra¹⁵. Sus creaciones sobre la infección

¹² Museo de Bellas Artes de Viena.

¹³ *Vid.* figura 6. Museo Nacional del Louvre.

¹⁴ *Vid.* figura 7. Museo de Bellas Artes de Marsella. Sobre esta obra, mírese el siguiente enlace: REGÍIS, B.: “La iconographie de la peste de Marseille”, [recurso electrónico disponible en: www.msh.univaix.fr/recueil/html/bertrand/winbertrand.html-134k-].

¹⁵ VILLALVA y GUITARTE, J.: *Epidemiología española o historia cronológica de las pestes, contagios, epi-*



13. "Peste en Roma", JULES ELIE DALAUNAY, 1869.



14. "La Plaga de Elliant", LOUIS-JEAN-NOËL DUVEAU, 1849.

de Marsella deben tomarse como un testimonio directo del desastre.

El Barroco español atesora también numerosos lienzos versados en el tema de los contagios. En primer lugar, reseñamos *La muerte*, de Antonio Arias Fernández¹⁶. En este óleo tenebrista identificamos el mal con un esqueleto provisto de arco y flechas, con las cuales hiera a niños, mujeres, hombres y entre éstos a soldados, reyes e incluso dignatarios de la Iglesia. Mucho recuerda a las dos tablas de jeroglífico sobre las postrimerías humanas, realizadas por Valdés Leal para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, en 1672, aunque en este último caso no se trate de una referencia a la muerte repentina y cruel ocasionada por la peste, sino a aquella irremediable y enconradiza con todos los seres humanos en un momento de la vida¹⁷.

Las representaciones de santos se multiplican en el siglo XVII, fieles a las directrices del Concilio de Trento —no sólo en España, sino en todos los países católicos—; entre ellas, las dedicadas a patronos de la peste como San Sebastián, San Roque o San Carlos Borromeo. El primero de los mencionados está relacionado con la calamidad por el símil de la misma con las flechas de su martirio, aunque su fama redentora no se difundió hasta el siglo XVI. El dramatismo del *San Sebastián* de Ribera es buena muestra de la mentalidad barroca que inspira dichas pinturas. Por el contrario, los otros dos santos sí asistieron personalmente a los contagiados, de ahí que aparezcan en actitud de socorro y caridad hacia ellos, como demuestra el lienzo ejecutado por Francisco Camilo para la Catedral de Salamanca, donde se muestra a San Carlos Borromeo intercediendo ante Jesús y la Virgen por la salud de los mila-

demias y Epizootias que han acaecido en España desde la venida de los cartagineses hasta el año 1801..., Imprenta de Fermin Villalpando, 1803, págs. 104-105.

¹⁶ Colegio del Cardenal de Lugo de Monforte de Lemos.

¹⁷ El pintor sevillano en sus alegorías *Finis gloriae mundi* y *In ictu oculi*, trata sobre la vanidad humana, lo efímero de los bienes terrenales y la brevedad de la vida terrena, utilizando los mismos elementos que en siglos anteriores, es decir, esqueletos, guadañas, cadáveres de representantes de las distintas esferas



15. *“La peste”, ARNOLD BÖCKLIN, 1898.*

neses, o la tabla brindada por Pater Paul Rubens a *San Roque como patrón de la peste* (1623)¹⁸. En esta última obra contemplamos el episodio en el que el santo, acompañado de su inseparable perro, es nombrado por Cristo protector ante la tragedia de la peste, según se recoge en la tablilla sostenida por un ángel, mientras, en el plano inferior, seis figuras solicitan auxilio para recuperar la salud perdida.

Pero sin duda, la pintura barroca en guardar mayor relación con la que es objeto principal de nuestra atención —y al mismo tiempo, de las pocas cercanas a la realidad vivida en una localidad española concreta—, es la conservada en el Hospital del Pozo Santo de Sevilla. De autor desconocido, está consagrada a *La peste de 1649*¹⁹. El marco elegido para desarrollar la acción es la plaza inmediata al antiguo Hospital de las Cinco Llagas (hoy Parlamento de Andalucía), el cual ocupa el plano superior de la tela, junto a restos de montes situados en las afueras

de la ciudad hispalense, donde se pueden ver las llamas humeantes de las hogueras prendidas para destruir ropas y utensilios contaminados por el mal. En la explanada entre el centro benéfico y la muralla (perceptible en el margen inferior) emerge gran cantidad de gente, congregada en su mayoría para poder ser asistida en las dependencias “sanitarias”. Vemos también a autoridades a caballo, cadáveres esparcidos sin ningún decoro, gentes arrodilladas rezando, apestados trasladados en sillas de mano y carretas... Pese a la precariedad técnica del autor, el testimonio histórico desprendido de su análisis es una prueba más, junto a la documentación conservada sobre el contagio de mediados de siglo, de las terribles dimensiones alcanzadas por la hecatombe vírica.

El siglo XVIII español, y parte del XIX, ofrece también imágenes de la plaga, sobre todo, de manos del ilustre zaragozano Francisco de Goya y Lucientes y sus “pinturas negras”. Tal es el caso de uno de los lienzos custodiados en la colección

sociales. Vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: “El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español”, *Boletín de Arte*, nº 13-14, Málaga, 1992-1993, págs. 7-30.

¹⁸ Vid. figura 8 del apéndice. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

¹⁹ Vid. figura 9 del apéndice. Museo del Hospital del Pozo Santo, Sevilla. Sobre el cuadro y el contexto his-



16. "La epidemia de peste", ANÓNIMO, 1732.

particular del Hospital de Pestíferos de Madrid, titulado *La Peste* (1823). Los enfermos apilados en la esquina de una habitación oscura, presumiblemente un hospital o una casa particular, se consuelan y socorren unos a otros entre abrazos o con algo de agua, mientras protegen sus rostros con telas, para evitar inhalar las exhalaciones pestilentes del familiar asistido. Los grabados de los *Desastres de la Guerra* también contienen escenas de apestados, en concreto, de carretas repletas de cadáveres. La ocupación francesa de comienzos del Ochocientos, vino acompañada de hambrunas y epidemias, una trilogía mortífera con graves secuelas en la población española del momento²⁰.

El Neoclasicismo del siglo XIX no excluye la representación de esta calamidad. Es en Francia donde encontramos los mejores ejemplos, en algunos casos a modo de crónica de hechos coetáneos. Tal es la obra del francés Barón Gros titulada: *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa el 11 de marzo de 1799* (1804), donde vemos a Bonaparte reconociendo a los miembros de su ejército conquistador, tocados por el mal, al final del viaje de regreso a Francia en 1799²¹. Otros siguen apostando por la religiosidad y la esperanza brindada por patrocinadores de la

tórico de la epidemia, contamos con el trabajo de: CARMONA GARCÍA, J. I.: *La peste en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 2004.

²⁰ Vid. figura 10 del apéndice. Museo Nacional de Bellas Artes. Entre los estudios más recientes podemos citar: BALSALOBRE GARCÍA, J. M.ª: "Una mirada a Goya: los desastres de la guerra", *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia contemporánea*, nº 15, Madrid, 2002, págs. 13-24, y PELÁEZ MALAGÓN, J.E.: "La

Iglesia católica, como Nicolás André Monsiaux, en su obra *Abnegación del Monseñor Belzunce, obispo de Marsella, durante la peste que desola esta ciudad en 1720*²².

Simultáneamente, el Ochocientos francés será el momento de inspiración de varios artistas en temas mitológicos centrados en el azote vírico, los cuales rescatan del olvido pasajes y relatos de la antigüedad para protagonizar lienzos como *La Peste de Tebas* de Charles François Jalabeat (1819-1901)²³, donde el autor interpreta lo sucedido en dicha ciudad, desde la serenidad de la distancia en el tiempo y la elegancia del movimiento artístico donde se inserta. En la misma línea, se sitúa la *Peste en Roma* de Jules Elie Dalaunay (1869)²⁴. Esta composición logra un curioso sincretismo entre vida y muerte, paganismo y cristianismo. Así el imperturbable clasicismo de las construcciones —donde podemos reconocer, al fondo, la estatua ecuestre de Marco Aurelio y, en el margen superior derecho, la de Esculapio (dios romano de la medicina)—, se ve salpicado con cuerpos de apestados en los laterales, mientras la escena central la protagonizan dos ángeles, uno alado que indica a otro, de aspecto más tenebroso y provisto de un chuzo, cuántas veces debía golpear las puertas de las casas, traducándose en número de muertos por familia u hogar.

De evocación legendaria es *La Plaga de Elliant*, de Lous-Jean-Noël Duveau (1849)²⁵. Esta pequeña población cercana a Cornualles, de donde era natural el antedicho, se vio totalmente devastada por la peste negra del medievo, hasta el punto de quedar, según los relatos de la época, sólo dos supervivientes. La tradición oral rescata este episodio del olvido a través de cantos donde se narra el momento aquí representado: la de una madre arrastrando en dirección al cementerio un carro con los cadáveres de sus nueve hijos, mientras el marido impasible, silbando, encarna la locura consecuente a tanto dolor.

Por último, no podemos dejar pasar la alegoría más famosa y estremecedora de la pandemia, salida de los pinceles del basiliense Arnold Böcklin, quien imbuido en la corriente Simbolista, se hace eco de las primitivas figuraciones del morbo, donde un jinete galopando por el campo y las ciudades solía personificarla, según aparece en su creación al temple, *La peste* (1898)²⁶. En ella la oscura y desfigurada muerte, provista de su terrible guadaña, cabalga sobre los lomos de un dragón mientras va sesgando la vida de quien encuentra a su paso por las calles de una población inventada, en medio de una atmósfera solemne y aterradora a la vez.

Finalizado este breve repaso por la historia de la pintura, con el tema de la peste por argumento, estamos en condiciones de centrarnos en un lienzo singular, donde medicina, religión, urbanismo, leyenda y realidad se dan la mano para configurar una obra de arte, que si bien no destaca por la belleza de su dibujo, constituye el testimonio gráfico más interesante, detallado y fidedigno ofrecido sobre una epidemia.

serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya y Lucientes”, *Clío*, nº 31, 2005.

²¹ Vid. figura 11. Museo del Louvre, París

²² Museo del Louvre, París.

²³ Vid. figura 12. Museo de Bellas Artes de Marsella.

²⁴ Vid. figura 13. Museo de Orsay, Essonne (Francia).

UNA CRÓNICA SOBRE LA PESTE EN ANTEQUERA: EL CUADRO DE LA EPIDEMIA DE 1679

El caso particular de este estudio es un óleo sobre lienzo fechado en 1732, de autor desconocido, donde se representa el contagio soportado por los antequeranos en los meses de primavera-verano de 1679, bajo el título —no asignado por el artista, pero sí asumido por los trabajos realizados sobre él—, *La epidemia de peste*²⁷. Custodiado por la Pontificia y Real Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, lo podemos contemplar en la nave de la epístola de la Iglesia de Santo Domingo de Antequera, junto al camarín de la Virgen del Rosario, a quien está dedicado como exvoto por su redentora y efectiva intercesión en el recobro de la salud.

A pesar de guardar cierta similitud con el cuadro de la peste de Sevilla de 1649 —por el asunto y, sobre todo, por el esquema compositivo, localizando el hospital al fondo y la explanada inmediata al mismo como principal escenario donde reconocemos la mayor cantidad de personajes—, el que nos ocupa le supera en precisión de pincelada, pero sobre todo, al convertirse en inestimable testimonio de la realidad médica y religiosa de una época dado su cuidado detallismo. En este sentido, son varias las prácticas curativas plasmadas en la franja inferior de la obra. Esta sección se corresponde con unos trazos muy marcados, donde el artista enseña a los personajes como muñecos de expresiones exageradas e indolentes, pero interesantísimos por la información implícita en su figuración. Así, comprobamos como un grupo de cirujanos se emplean en sangrías, cauterización de bubones y aplicación de parches impregnados del aceite de las luminarias de la Virgen del Rosario. Cualquiera de los remedios usados era doloroso, de ahí que encontremos a un mínimo de dos barberos-cirujanos por paciente, pues uno de ellos quedaba responsabilizado de inmovilizar al contagiado. Lógicamente, las inducidas hemorragias buscaban una depuración de la sangre, aunque también pueden tratarse de escisiones sobre el bubón para provocar la supuración rápida del ganglio inflamado evitando, de esta forma, el doloroso estallido natural. Esto último es lo que se practica a un bebé en la ingle con un pequeño bisturí. La maestría del “sanitario” era crucial en esos momentos, pues un corte desafortunado podía afectar un vaso linfático vital y, con ello, provocar unas pérdidas de sangre mortales acelerando, sin duda alguna, el deceso del desdichado. Algo parecido sucedía con la cauterización de los ganglios inflamados pues, se trataba de quemarlos con un hierro candente (normalmente, se utilizaba una especie de braserillo, tal cual se ve en la tela), y generar así una herida y costra, la cual caería con el tiempo. En una de las escenas comprobamos esta actuación sobre una mujer, quien arrebató el sobrero al cirujano, ante la insoporta-

²⁵ Vid. figura 14. Museo de Bellas Artes de Quimper (Francia).

²⁶ Vid. figura 15. Museo Kunstmuseum de Basilea.

²⁷ Vid. figura 16. La ficha técnica de la obra puede consultarse en: LEÓN VEGAS, M.: “La epidemia de peste, 1732” en *Fiesta y Simulacro*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2007, pág. 246-247. Por

ble sensación de quemazón. Lo lastimoso de estos procedimientos y su dudosa efectividad dan idea de la precariedad médica del siglo XVII. Menos traumáticas eran las aplicaciones de gasas impregnadas del aceite de las lamparillas de la Virgen del Rosario, como especie de ungüento milagroso, capaz de curar por la fe en la sanación por obra mariana. Pese a la sensación inicial, todas las acciones descritas no acontecen en un único tiempo, pues el patrocinador del lienzo, el cirujano Juan Bautista Napolitano, ferviente devoto de la advocación del Rosario, se hace representar como protagonista de cada una de las “instantáneas” de tratamientos medicinales, aunque posiblemente se trate de un anacronismo ya que es incierta su participación en las tareas asistenciales de la peste de 1679.

Justo en la parte central descubrimos el hospital, abierto como si de una casita de muñecas se tratase. En él vemos una gran sala ocupada con numerosas camas y dolientes a quienes se le practican las curas ya relatadas. También aparece un hombre arrojándose por una ventana, fruto de las fiebres delirantes y efectos de la inoculación, suicidio que recuerda a los contenidos en el *Triunfo de la muerte* de Peater Bruhegel. En cualquier caso, el dato representado es irreal pues, en el siglo XVII, los contagiados eran recluidos en lazaretos emplazados en las afueras de la ciudad para evitar la propagación del virus, a consecuencia de la inhalación de los humos pestilentes. Se reafirma así la ejecución de la obra en el Setecientos, ya que en dicha centuria el Hospital de San Juan de Dios sí atendió todo tipo de padecimientos, al menos hasta la fiebre amarilla de comienzos del XIX, cuando volvieron a habilitarse espacios, más o menos alejados del núcleo poblacional, para aglutinar a los achacosos. En la peste de 1679, estos lugares se concentraron entorno a la calle de Belén y a la Plaza de San Bartolomé, aprovechando las viviendas de particulares, las cuales perdieron algunos de sus muros para formar grandes cuadras donde confinar a los incalculables infectados.

Si bien, no solo aparecen enfermos diseminados por el lienzo, también hay cadáveres como los que asoman en primer plano, en la esquina inferior izquierda, donde distinguimos entre los fallecidos a religiosos capuchinos, hecho nada sorprendente pues eran los primeros en acudir cuando la catástrofe golpeaba a los vecinos de la localidad donde tenían fundado convento, o en otras más o menos próximas, pues interpretaban la tragedia como una llamada divina al servicio del prójimo. En las desembocaduras de las calles y en las afueras de las puertas de acceso a la ciudad, observamos apilados bastantes cuerpos sin vida trasladados hasta esos puntos por los llamados, en las fuentes documentales consultadas, “ganapanes” o “palanquines”, es decir personas de baja estimación social, normalmente esclavos, reos o adscritos a minorías étnico-religiosas, quienes buscaban en estas actividades suicidas su libertad, la percepción de cuantiosas remuneraciones e, incluso, el pillaje entre las posesiones personales de los finados, todo lo cual nada valía en caso de perecer ellos mismos, como ocurría en la mayoría de las ocasiones, de ahí la dificultad de encontrar gente dedicada a esta labor, a la que se unían otras con no menos riesgo de contaminación. Nos referimos a la recogida de objetos presuntamente “manchados” por el

mal, sobre todo textiles, aunque no faltan maderas, y todo tipo de material combustible, para su traslado a los grandes quemaderos extramuros, a fin de ser devastados y convertidos en una espesa cortina de humo negro. Cuenta la leyenda que, en este afán descontrolado por deshacerse de cualquier cosa contaminada, llegó a incluirse en una de las carreras dirigidas a la hoguera una pequeña talla de la Virgen de la Paz. El arriero, conmovido por la sacra imagen, la depositó en la Iglesia de Santiago, último templo antes de encaminarse a la salida de la ciudad, donde hoy permanece²⁸. Ciertamente, pocos útiles se libraron de la acción “desinfectante” de las llamas, pues incluso el metal era sometido a esta prueba de salubridad, aunque lo usual en estos casos era emplear baños de vinagre, en especial cuando se trataba de monedas. La lógica consecuencia de esto fue la pérdida de importantes patrimonios, desde aguas modestos a los más lujosos, afectando a talleres de artesanos, a iglesias y su mobiliario, a viviendas señoriales y humildes casas particulares.

Por su parte, los cadáveres eran recopilados y también porteados en grandes carros, aprovechando las horas de nocturnidad, hacia los carneros o grandes fosas comunes. Allí eran depositados en hilera, sobre la cual se echaba una gruesa capa de cal, para descomponer los organismos, y encima otra espesa de tierra para evitar, en lo posible, la evaporación de los humores salidos de la putrefacción. Si todo esto lo reconocemos en la pintura —en la parte izquierda más extrema, a mediación de la altura del lienzo—, en el espacio de la derecha, distinguimos una procesión de figurillas vestidas todas iguales, las mujeres separadas de los hombres, desfilando detrás de la Virgen del Rosario, cuya imagen en andas y portada por los miembros del cabildo civil, asoma junto al hospital. Se trata de los supervivientes de la tragedia, quienes tras someterse a desinfecciones con friegas de vinagre, cortes de pelo y uñas (utilizando para tales prácticas y para el periodo de convalecencia, espacios alejados del centro de población, como la ermita de la Vera-Cruz, dibujada en la parte superior derecha), eran provistos de ropa nueva y marchaban junto a la imagen mariana propiciadora de la salud de los antequeranos en el terrible año de 1679. El cuadro recoge, en concreto, el desfile multitudinario acontecido el 28 de julio tras el cual, la ciudad experimentó una progresiva mejoría al disminuir el número de cesados. Junto a la Virgen se aprecia una pequeña paloma anunciadora de las buenas nuevas, hecho extraordinario recogido por las crónicas locales²⁹.

otra parte, los antecedentes, efectos y consecuencias del contagio vienen recogidos en: LEÓN VEGAS, M.: *Dos siglos de calamidades públicas en Antequera: Crisis epidémicas y desastres naturales (1599-1804)*, Antequera, Ayuntamiento, 2007, págs. 159-272.

²⁸ BARRERO BAQUERIZO, F.: *Antigüedades de la siempre nobilísima y leal ciudad de Antequera*, manuscrito, 1732, fols. 253r-254r.

²⁹ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (A)ntequera, *Manifiesto que se hace de la fundación del convento de Predicadores de esta ciudad, traslación a él de la cofradía del Santísimo Rosario, que se hallaba en el Hospital de la Caridad, origen de ésta, sus indulgencias y privilegios y descripción de la Milagrosa Imagen de María Santísima del Rosario, la gran devoción de este pueblo antequerano y milagros especiales de esta celestial Señora su copatrona, protectora y abogada en todas sus aflicciones*.

Este episodio concuerda, perfectamente, con la parte superior de la pintura, y con el carácter programático de la misma. En ella vemos a la Virgen del Rosario en un rompimiento de gloria, rodeada de una corte de ángeles, ante cuya presencia parecen detenerse la lluvia de flechas pestilentes caídas sobre la ciudad hasta ese momento. Su efectiva intercesión se deja ver en el arcoiris dibujado en el cielo como símbolo anunciador de la esperanza y la recuperación de la salud en prueba de la fe demostrada por los antequeranos. De esta forma, se evidencia la causa del azote como un castigo divino por los pecados colectivos del común, mientras la oración conjunta y devoción mariana son la única vía para expiar las culpas y recobrar el premio de la vida, deseo continuamente amenazado en la Edad Moderna por la dureza de los contagios, los conflictos bélicos y precariedad de la producción agrícola.

A tenor de lo apuntado, conviene destacar el cuadro de la epidemia de 1679 como una muestra antropológica interesante, pues de ella se desprende la mentalidad y religiosidad de una época, junto a la realidad sanitaria y precariedad médica de aquellos siglos, aspectos todos ellos extensibles a cualquier población integrada en la Corona española. Su principal valor estriba en ser uno de los pocos testimonios gráficos conservados sobre una tragedia de tales dimensiones, y serlo sin un sentido alegórico o evocador de tiempos muy lejanos sino a modo de crónica, reproduciendo, de forma fidedigna, las líneas de las actas capitulares municipales y sesiones de la Junta extraordinaria de la salud, convocadas a lo largo de 1679. Las cercas o tapias levantadas para aislar el núcleo urbano durante el contagio, las medidas sanitarias empleadas para las cuarentenas, curaciones y convalecencias, o los escasos medios para higienizar los distintos espacios urbanos y casas, tienen cabida en esta singular composición simbólica, incluidos los hechos maravillosos o milagros proveídos gracias a la intercesión mariana, pues las propias autoridades civiles estaban convencidas de ello, o al menos así querían que todo el mundo lo entendiese.

Además de su aportación al conjunto de cuadros versados en la peste, más documental que artística, este caso concreto constituye una importante evidencia sobre el urbanismo de Antequera, donde distinguimos edificios civiles —las casas capitulares en la plaza alta, junto a la bella alcazaba árabe con campanario renacentista—, y religiosos —hospital de San Juan de Dios, los conventos de Santo Domingo y Capuchinos, la iglesia de San Sebastián o la ermita de la Vera-Cruz—, e incluso, los espacios utilizados para las hogueras depurativas y los enterramientos colectivos, cuya ubicación tras las puertas de acceso a la ciudad (de Málaga y Granada, respectivamente), corresponde con los hallazgos arqueológicos de los últimos años y la datación de los restos humanos encontrados allí, con todavía partículas de óxido cálcico.

En suma, el valor del cuadro analizado reside en sumarse a la nómina de representaciones sobre una catástrofe vírica concreta, situándola en un contexto espacio-temporal preciso, lo que la convierte en una efeméride imborrable en la memoria de los antequeranos y de todas aquellas poblaciones andaluzas tocadas por el mal, en el fatídico año de 1679.

El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (I)

M^a José de la Torre Molina
Universidad de Málaga

RESUMEN

La finalidad de este artículo es dar a conocer y estudiar un inventario de bienes, redactado por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga entre 1808 y 1814. El inventario, inédito hasta el momento, es una fuente imprescindible para conocer el repertorio musical interpretado por el mencionado conjunto en las "funciones contratadas", ceremonias en las que la agrupación actuaba bajo el patrocinio de comitentes distintos al Cabildo de la iglesia Mayor. Al mismo tiempo, se aborda en el artículo un análisis del repertorio mencionado en este inventario, repertorio que conformó un corpus diferenciado del que constituyó el original fondo musical catedralicio. En este análisis se ha prestado un especial interés a los factores que determinaron la configuración de ese repertorio, incluidas las preferencias de los patronos y la procedencia y disponibilidad de obras musicales. La segunda parte del trabajo termina con un apéndice, en el que se edita el inventario estudiado.

PALABRAS CLAVE: Música española/ Siglo XIX/ Catedrales/ Capillas Musicales/ Repertorio Musica / Patronazgo.

The inventory of 1806-1814 and the digest of the Chapel Music's repertory of the Malaga's Cathedral in the functions contracted of beginning of the 19th century (I)

ABSTRACT

The objective of this article is to study and make known an inventory of goods of the Capilla de Música of Málaga Cathedral, compiled by its members; between 1808 and 1814. This inventory, previously unpublished, is a crucial source for our knowledge of the musical repertory performed by the Capilla during the "funciones contratadas", ceremonies not patronized by the Cathedral Chapter, but by other patrons. At the same time, this article offers an analysis of the repertory listed in the inventory, which is distinct and different from that of the Cathedral proper. The article continues by considering the particular elements which conditioned the shape of this repertory, including the tastes of the patrons, and the circulation and availability of music. The second part of this study concludes with an appendix, which presents an edition of the inventory itself.

KEY WORDS: Spanish Music/ XIXth Century/ Musical Repertory/ Cathedrals / Music Chapels / Patronage.

En este artículo me propongo dar a conocer y estudiar detenidamente un inventario de bienes propiedad de los músicos hermanos de la Capilla de la Catedral de Málaga. El inventario fue redactado entre 1806 y 1814 y menciona una gran cantidad de obras musicales, que eran interpretadas en las "funciones contratadas". El listado es una fuente imprescindible para conocer el repertorio musical de estas "fiestas".

* DE LA TORRE MOLINA, M^a José: "El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (I)", en *Boletín de Arte*, n^o 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 239-269. Fecha de recepción: Marzo de 2009.

He dividido el artículo en dos grandes partes y un apéndice. La primera, “principales rasgos de la fuente estudiada”, está articulada en cuatro apartados. En el primero “ubicación del inventario de 1808-1814”, explico dónde está escrito este inventario y lo sitúo dentro de la serie de doce que elaboraron los músicos hermanados de la Capilla de la Catedral de Málaga entre 1800-1801 y, al menos, febrero de 1827. A continuación analizo qué fueron las “funciones contratadas” y aclaro el significado de las expresiones “Músicos hermanados” y “Capilla de Música”, en el sentido en el que se emplean en las fuentes manejadas. El segundo apartado está dedicado a analizar por qué y para qué se escribieron los inventarios y en él formulo varias hipótesis sobre los cometidos reales que cumplió el de 1806-1814. En el tercer apartado expongo cuándo se redactó el inventario (estratos de elaboración), qué personas intervinieron en su realización y por qué. Por último, en el cuarto apartado analizo cómo están organizadas las obras dentro del listado y cuáles pudieron ser los motivos que aconsejaron esa organización.

Dedico la segunda parte del trabajo a estudiar el repertorio musical empleado por la Capilla en las funciones contratadas de 1806-1814. He dividido la segunda parte en dos apartados. En el primero, “El inventario de 1806-1814 como fuente para la reconstrucción del repertorio”, explico las ventajas del inventario para reconstruir este repertorio: su nivel de detalle, su utilidad para desmentir la datación dada a algunas composiciones y el hecho de que recogió un repertorio vivo, puesto que los músicos optaron por excluir del mismo, conscientemente, las obras que habitualmente no eran interpretadas. Después de exponer las premisas sobre las que he basado mi análisis, explico cómo las obras mencionadas en los inventarios eran propiedad de los músicos de la Capilla, un hecho que determinó la coexistencia de dos repertorios bien diferenciados, interpretados por el mismo conjunto, uno para las celebraciones subvencionadas por el Cabildo Catedralicio y otro para las funciones patrocinadas por otros comitentes. Esta dualidad, sobre cuyas motivaciones presento algunas hipótesis, es observable aún en la Sección de Música del Archivo del Cabildo Catedralicio, aunque la organización del mismo tienda a disimularla, y es únicamente identificable a partir del análisis de los inventarios de la Capilla, de los inventarios de la propia Catedral y a través del estudio pormenorizado de los papeles de música conservados.

El segundo apartado está articulado en dos subapartados. En el primero explico cómo los condicionantes litúrgico-ceremoniales y las preferencias musicales de los comitentes ejercieron una enorme influencia en la configuración de los principales rasgos del repertorio analizado y tanto en la modernización como en el mantenimiento de algunas obras en el mismo. Además de demostrar y exponer cómo se concretaron estos condicionantes e influencias, abordé el delicado tema de la transformación del repertorio que acometió la Capilla a principios del siglo XIX, en qué consistió esa transformación, cómo se complementaron en ella los conceptos de modernización y tradición y qué estrategias se pusieron en marcha para su desarrollo. En el segundo subapartado analizo cuáles son los autores mejor representados en el

inventario, incluidos autores extranjeros como Haydn y Mozart, y cuáles fueron y cómo se construyeron los canales de circulación de repertorio de los que se nutrieron los músicos hermanados para el enriquecimiento del suyo. Considero importante este aspecto, no sólo por el interés que la musicología española ha demostrado hacia el tema en los últimos años¹, sino porque en Málaga los Maestros de Capilla prácticamente estuvieron desvinculados de la actividad “privada” del conjunto musical catedralicio². El trabajo termina con un apéndice, en el que edito el inventario objeto de análisis.

1. PRINCIPALES RASGOS DE LA FUENTE ESTUDIADA.

1.1. UBICACIÓN DEL INVENTARIO DE 1806-1814.

El inventario estudiado ocupa los folios 18r-24r del *Libro de las Constituciones*, un volumen manuscrito que se conserva en el Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga y que fue redactado por los mayordomos de la Capilla de Música del templo, entre 1803 y 1838³. Como puede verse en la Tabla 1, el inventario de 1806-1814 forma parte de una serie de doce, que no han sido objeto de estudio hasta el momento, que fueron realizados por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga. Estos inventarios recogen los bienes materiales de los que dispuso el conjunto, para sus actuaciones en las funciones contratadas, entre 1800 y 1836, año en el que este tipo de intervenciones se interrumpieron⁴. Los objetos reseñados fueron fundamentalmente papeles de música (partituras y *particellas*) y otros destinados al culto religioso, especialmente a la celebración de la fiesta de San Blas, patrono de la Capilla, una de las “fiestas” que los músicos hermanados de la agrupación se habían comprometido a costear anualmente.

¹ Véase por ejemplo TORRENTE, Álvaro, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna”, *Artígrama*, nº 12 (1996-1997), págs. 217-236 y MARÍN, Miguel Ángel, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 255-303.

² Véase el apartado 2 de este trabajo.

³ Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga (en adelante ACCM), Legajo 785, pieza nº 3: *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Este *Libro* contiene, además del inventario de 1806-1814, otro inventario más, cuyo primer estrato se finalizó en febrero de 1827, y la reglamentación de las “fiestas”, que incluye las dos Constituciones de la Capilla que se hicieron en el siglo XVIII y sus modificaciones, incluidos los acuerdos de carácter normativo que se tomaron en las juntas de Capilla celebradas en el primer tercio del siglo XIX. Sobre estas Constituciones, los acuerdos tomados en las Juntas de Capilla y la reglamentación de las funciones contratadas, véase TORRE MOLINA, María J. de la, “Tradición e innovación en las Capillas Catedralicias españolas: las Constituciones de 1766 de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXVIII, nº 1, 2005, págs. 295-309.

⁴ Cfr. ACCM, Sección de Música, Signatura 265-1, *Libro de las fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Manuscrito (1801-1836).

TABLA 1
INVENTARIOS DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA
(1800-1827).

Fuentes: *Libro de las Constituciones* y *Libro de las fiestas*⁵

Inventario	Fecha	Referencia
[Capilla 1] "Memoria del inventario de los papeles de música que el señor don Pedro Cicoñani, Mayordomo que fue de la Capilla de Música de Málaga y [sic] entrega al señor don José Laure, elegido Mayordomo en 30 de diciembre de 1800"	c. 02.01.1801	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 1v-2v
[Capilla 2] "Gastos de los papeles de música que se han hecho en el año de 1801"	c. 08.02.1802	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 9r
[Capilla 3] "Inventario de las obras que entregó don José Laure a don José Blasco, como Mayordomo nuevo por el año de 1802"	c. 09.01.1803	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 18r-19v.
[Capilla 4] "Inventario y cuenta de las obras de música que se han costado (y tiene la Capilla) en este año de 1803 [sic]"	c. 28.01.1804	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 39v-40v
[Capilla 5] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1804] "Cuenta para cargo y data que da el Mayordomo de la Capilla de los intereses que han quedado en su poder para los gastos comunes que se han ofrecido en los meses de su mayordomía, y es como sigue"	c. 02.01.1805	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 56v-57r.
[Capilla 6] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1805] "Son data a favor del Mayordomo y contra la Capilla [...]"	c. 02.01.1806	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 70v-71r.
[Capilla 7] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1806]	c. 02.01.1807	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 89v-90r
[Capilla 8] "Inventario formado en el año de 1806 por los señores don Francisco Odena Iburro y don Juan Belmar, individuos y comisionados por la Capilla para reconocer las obras de música, separar las inútiles y determinar cuáles han de quedar existentes para servir todas las fiestas que ocurren"	1806-1808 y 1814, sic	<i>Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla</i> , ff. 18r-24r
[Capilla 9] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1807]	s/f [enero 1808]	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 97v
[Capilla 10] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1808]	enero de 1809	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 97v
[Capilla 11] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1809] "Data de gastos para la Capilla que ha hecho el Mayordomo [José Blasco]"	26.01.1810	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 107r
[Capilla 12] "Inventario formado en el año de 1827 por los señores don Marco Vasallos y don José Velasco, individuos y comisionados por la Capilla para inventariar el archivo, cuyas obras siguen"	15.02.1827 Corregido y aumentado posteriormente. En uso al menos hasta el 27.02.1836	<i>Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla</i> , ff. [29]r-[34]v

⁵ *Libro de las Constituciones*, op. cit. y *Libro de las fiestas*, op. cit.

Antes de continuar describiendo y analizando las características del inventario de 1808-1814, es necesario aclarar los conceptos de “función contratada” y la relación que con este tipo de funciones tuvieron los “músicos hermanados” y la “Capilla de Música de la Catedral de Málaga”. La definición de estas expresiones, empleadas continuamente en las fuentes consultadas, resulta imprescindible para ubicar correctamente las composiciones mencionadas en los inventarios, para conocer por ejemplo en qué tipo de ceremonias, dónde y bajo qué circunstancias se tocaban las obras y quiénes eran los encargados de hacerlo.

La Capilla de Música de la Catedral de Málaga, al igual que otras capillas catedralicias en España⁶, además de atender las necesidades litúrgico-musicales (ordinarias y extraordinarias) de su propia iglesia, también cubría parcialmente las de otros templos de la ciudad (parroquias e iglesias conventuales). Para algunas de sus actuaciones, la Capilla era contratada por comitentes distintos del Cabildo Catedralicio. Las funciones en las que concurría esta circunstancia son llamadas en la documentación catedralicia “funciones contratadas”, “fiestas” o “funciones particulares”. La Capilla cubrió este tipo de funciones al menos desde 1716, cuando se elaboraron las primeras Constituciones que reglamentaron el trabajo de los músicos en las mismas⁷. Los comitentes de las “funciones contratadas” fueron muy variados. Por este orden, comunidades religiosas; particulares (especialmente en ceremonias asociadas a fundaciones y aniversarios, honras fúnebres y profesiones de monjas); hermandades religiosas, asociaciones profesionales y el Cabildo Municipal⁸.

Muchas de las funciones contratadas eran extracatedralicias y, por su abundancia, son una excelente muestra de la destacada proyección urbana del conjunto

⁶ Véase por ejemplo RAMOS, Pilar, *La Música en la Catedral de Granada en la Primera Mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, 2 vols.; GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, 2 vols y RUIZ JIMÉNEZ, Juan, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento ‘extravagante’ y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, nº 52, 1997, págs. 39-75. En Granada, este tipo de funciones recibían el nombre de “extravagantes”, un término de cuyas connotaciones peyorativas da cuenta el autor, especialmente en las págs. 39-41. Sin embargo, en Málaga la documentación catedralicia nunca llama “funciones extravagantes” a las funciones contratadas ni “extravagantes” a ninguno de los músicos que actuaban en ellas, motivos por los que en el presente trabajo no utilizaré la expresión “funciones extravagantes” como sinónimo de “fiestas”.

⁷ *Libro de las Constituciones*, ff. 11r-14r. Durante el período estudiado, las “fiestas” estuvieron sometidas en Málaga a una amplia y rígida reglamentación, que los profesionales de la Capilla de Música se esforzaron en cumplir y hacer cumplir, al menos en el primer tercio del siglo XIX. Esta reglamentación velaba, sobre todo, por que la liturgia catedralicia no quedase desatendida y por defender los intereses de los músicos hermanados como grupo, incluso frente a los intereses personales que cada uno de los músicos pudiese tener. Sobre las características de esta reglamentación, véase TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 117-145 y TORRE MOLINA, María J. de la, “Tradición e innovación en las Capillas Catedralicias españolas”, págs. 295-309

⁸ *Libro de las fiestas, passim*. En el artículo que presento ahora, por las similitudes existentes entre unas celebraciones y otras y para evitar hacer farragosa la lectura, también englobaré bajo las expresiones “función contratada”, “fiestas” y “funciones particulares” las celebraciones organizadas o pagadas por la propia Capilla de Música, como la fiesta de San Blas, los traslados de viático y los entierros y honras fúnebres de los miembros de la Capilla y de sus familiares directos (incluidas las honras que se celebraban en el convento de las Capuchinas de Málaga ciudad).

musical de la iglesia Mayor⁹. Sin embargo, al menos en el caso de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, es necesario separar la idea de “función contratada” de la de “fiesta extracatedralicia”. En la época que investigo también había “funciones particulares” que se celebraban dentro de la Catedral (por ejemplo, aniversarios y fundaciones y algunas ceremonias extraordinarias financiadas por las autoridades locales)¹⁰ y funciones extracatedralicias (incluidas las oficiadas en la Parroquia del Sagrario) que no eran “funciones particulares”, porque formaban parte de la liturgia ordinaria y extraordinaria de la iglesia Mayor y, en consecuencia, corrían total o parcialmente a cargo del Cabildo de la Catedral de Málaga¹¹.

No todos los músicos de la Capilla de la Catedral de Málaga actuaban en las “fiestas” celebradas fuera de la Catedral, por lo que la idea misma de “Capilla”, en el sentido en el que la manejamos, habitualmente, en la realidad (intra)catedralicia no es operativa en el contexto de las funciones contratadas. Habitualmente, en el contexto de las celebraciones catedralicias malagueñas de los siglos XVI-XIX, el término “Capilla” sirvió para designar a los músicos –Maestro, cantantes, instrumentistas y seises– que se encargaban de cubrir las necesidades de música polifónica que tenía el templo (los salmistas y los miembros del coro de canto llano no pertenecían a la Capilla). En cambio, en las funciones contratadas extracatedralicias sólo actuaron de manera regular los músicos “hermanados” de la Capilla, que eran los que se habían comprometido expresamente a participar en estas ceremonias, a cumplir con una serie de obligaciones y a respetar una serie de reglas detalladísimas que el conjunto se había dado a sí mismo, y que revisaba en juntas generales de Capilla¹².

Entre los profesionales que no estaban hermanados, y que por lo tanto no intervenían en las funciones contratadas de manera regular, se encontraban el Maestro de Capilla y los dos organistas (sólo lo hacían en las “fiestas” celebradas dentro de la Catedral). En varias temporadas del período 1801-1836, tampoco intervinieron de manera continuada en las “fiestas” los cantantes prebendados del grupo¹³. Pero, a pesar de las significativas ausencias que acabo de mencionar, la documentación de las funciones particulares (no el resto de la documentación cate-

⁹ Sobre la proyección urbana de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga a principios del siglo XIX, véase una aproximación en TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 193-198.

¹⁰ Cfr. entre otros *Libro de las Constituciones*, ff. 6r (Junta de Capilla de 14.08.1803, párrafo 3º) y 15v (Junta de Capilla de 13.11.1814) y *Libro de las fiestas*, ff. 49v-50r (nota sobre la mayordomía y sobre los músicos muertos en la epidemia de 1804, sic), 98v (músicos que actuaban en las funciones contratadas, enero de 1808), 71v (acuerdo de Capilla, firmado el 08.02.1806) y 133r (nota a la misa del 15.10.1814 y a la Junta de Capilla de 13.11.1814).

¹¹ Cfr. TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 145-193.

¹² Cfr. *Libro de las Constituciones*, *passim*.

¹³ Véase por ejemplo *Libro de las fiestas*, f. 98v (músicos que actuaban en las funciones contratadas, enero de 1808). Sobre los puestos y categorías profesionales existentes en la plantilla musical de la Catedral de Málaga a principios del siglo XIX, véase TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 78-117.

dralicia) denomina “Capilla” e incluso “Capilla de Música en esta Santa Iglesia Catedral de Málaga” al grupo de músicos hermanados¹⁴. Es en ese sentido en el que utilizaré el término “Capilla” en este trabajo.

1.2. MOTIVOS DE ELABORACIÓN Y FINALIDADES DEL INVENTARIO DE 1806-1814.

Para el correcto desempeño del conjunto en las funciones contratadas, los músicos hermanados de la Capilla necesitaban tener una cantidad suficiente de obras musicales, adecuadas para las ceremonias para las que eran eventualmente contratados, así como otros objetos relacionados con necesidades litúrgicas. Sobre por qué necesitaba la Capilla tener obras propias hablaré más adelante, en el apartado 2.1. Ahora me interesa explicar por qué y para qué se elaboraron los inventarios y concretamente el inventario de 1806-1814:

a. Para clarificar cuáles eran los bienes de los músicos hermanados (patrimonio musical y otros objetos de uso litúrgico) y diferenciarlos de otros bienes (como partituras e instrumentos), que los músicos usaban habitualmente en la Catedral, pero que no eran suyos, sino que pertenecían a la iglesia Mayor¹⁵.

b. Para justificar las inversiones del dinero del fondo común de la Capilla (los bienes del grupo, entre ellos las obras musicales, fueron adquiridos en gran parte gracias a las aportaciones que realizaron los profesionales del conjunto)¹⁶.

c. Para facilitar las labores del Mayordomo¹⁷. Los inventarios, y especialmente el de 1806-1814, debieron de ser imprescindibles para que los sucesivos mayordomos desarrollaran correctamente su trabajo. Como he señalado con anterioridad, los maestros de Capilla prácticamente no participaron en las funciones contratadas que se celebraron a lo largo del período 1800-1836, pues la mayoría de este tipo de celebraciones fueron extracatedrales. En ausencia del Maestro, el papel de director artístico del conjunto lo asumía el Mayordomo, mientras que las tareas de dirección musical eran desempeñadas por el Presidente¹⁸. El Mayordomo era el encar-

¹⁴ Véase por ejemplo cómo *Libro de las fiestas*, f. 3r está encabezado con “nombres de los individuos que componen la Capilla de Música en esta Santa Iglesia Catedral de Málaga en este año de 1801” (la cursiva es mía), a pesar de que en el listado no se menciona al Maestro de Capilla y a los dos organistas.

¹⁵ Cfr. *Libro de las Constituciones*, f. 23v (nota).

¹⁶ Véase por ejemplo *Libro de las fiestas*, f. 9r (“Gastos de los papeles de música que se han hecho en el año de 1801”); 39v (“Inventario y cuenta de las obras de música que se han costeadado (y tiene la Capilla) en este año de 1803”); 56v (“Cuenta para cargo y data que da el Mayordomo de la Capilla de los intereses que han quedado en su poder para los gastos comunes que se han ofrecido en los meses de su mayordomía, y es como sigue”); 70v (“Son data a favor del Mayordomo y contra la Capilla [...]”); 89v (“Son data a favor del Mayordomo [...]”); 97v, 107r y 114v.

¹⁷ Sobre el puesto de Mayordomo de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y las obligaciones inherentes a este cargo, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 139-143.

¹⁸ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 138-139.

gado, entre otras cosas, de custodiar el archivo de música de la Capilla (distinto al archivo de música de la Catedral), de contratar las funciones particulares a las que asistía la Capilla y de escoger las composiciones que debían interpretarse en cada una de ellas. Esta elección estaba condicionada, primordialmente, por las necesidades litúrgico-ceremoniales de cada celebración y por la “clase” (categoría y solemnidad) que ésta tenía¹⁹. También estaba encargado el Mayordomo de comprar composiciones musicales nuevas y de retirar del repertorio las consideradas viejas²⁰.

Hay que tener en cuenta que el repertorio que debían manejar los mayordomos era cuantitativamente amplio (ascendía a 231 composiciones útiles en 1814)²¹ y que su control debía de ser complejo, ya que, entre 1800 y al menos 1809, la Capilla llevó a cabo una ambiciosa política de adquisición de nuevas obras²².

La elaboración del inventario de 1806-1814 ayudó a ordenar y revisar el archivo de la Capilla, lo que permitió o debió de permitir determinar por ejemplo qué obras podían interpretarse en cada celebración e identificar carencias en el repertorio o pérdidas de algunas obras²³. De esta manera pudo decidirse por ejemplo qué tipo o qué piezas concretas debían comprarse; qué adaptaciones debían realizarse en las que se tenían, para que pudieran ser interpretadas por la Capilla, y cuáles no podían tocarse, porque no se consideraban aptas, por ejemplo porque estaban pasadas de moda, o porque los papeles en los que estaban escritas se encontraban en mal estado²⁴.

1.3. ESTRATOS DE REDACCIÓN.

El inventario de 1806-1814 fue realizado en tres estratos (véase la Tabla 2). El primer estrato constituye con diferencia el grueso del listado: Abarca los folios 18r-23v del *Libro de las Constituciones*. Fue elaborado por tres músicos: el Mayordomo de la Capilla, José Blasco, y dos comisionados, el contralto Juan Belmar y el violinista primero Francisco Odena Ibarro, que fueron elegidos en junta general por sus compañeros hermanados para cumplir este cometido²⁵.

La participación de Blasco no es sorprendente, porque los mayordomos de la Capilla intervinieron en la elaboración de cada uno de los doce inventarios de bien-

¹⁹ Sobre el concepto de “clase” de las funciones contratadas, véase el apartado 2.1 de este trabajo.

²⁰ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 139-143.

²¹ Cfr. el Apéndice Documental de este trabajo publicado en el siguiente número de esta revista.

²² Véase el apartado 2 de este trabajo.

²³ *Libro de las fiestas*, ff. 18r: “Aunque dicen [sic] en el primer inventario ser 57 villancicos, quedan sólo 60 [sic] en virtud de haberse llevado don Juan Colmenares siete y o fueser [sic] en cambio una misa la que no ha entregado”, y 19v: “Un dúo de Juncá con un papel menos que perdió don Pedro Cicoñani y regalado por don Pedro Despax”. Véase también *Libro de las Constituciones*, f. 6r (Junta de Capilla de 14.08.1803, párrafo 6º).

²⁴ Cfr. *Libro de las Constituciones*, f. 23v (firma del inventario [8], 18.01.1807). Véase también más adelante en este estudio la rica información proporcionada por el inventario de 1806-1814.

²⁵ *Libro de las Constituciones*, f. 18r.

es del conjunto, probablemente porque la persona que desempeñaba la mayordomía cada año era la encargada de la custodia del archivo de la agrupación y porque entre sus funciones figuraba también la de secretario, y por lo tanto, responsable de la redacción del *Libro de las fiestas* y del *Libro de las Constituciones*, donde aparecen los inventarios²⁶. La participación de los dos comisionados obedeció probablemente a la dificultad de elaboración del inventario, dada la cantidad de obras musicales a listar, el grado de detalle con el que son descritas las composiciones y la necesidad, autoimpuesta por la Capilla, de valorarlas económicamente, y de manera razonada, y de realizar una selección de las obras útiles entre las muchas que poseía el conjunto (el inventario de 1806-1814 no incluye todas las obras propiedad de la Capilla, sólo aquéllas que podían seguir interpretándose en las funciones contratadas). Los comisionados al parecer se encargaron de la mayor parte del trabajo de selección, mientras que el Mayordomo acometió la redacción propiamente dicha (la caligrafía empleada coincide con la del músico José Blasco, que desempeñó la Mayordomía en 1806):

“Inventario formado en el año de 1806 por los señores don Francisco Odena Ibarro y don Juan Belmar, individuos y comisionados por la Capilla para reconocer las obras de música, separar las inútiles y determinar cuáles han de quedar existentes para servir todas las fiestas que ocurran”²⁷.

El primer estrato del inventario debió de iniciarse en agosto o septiembre de 1806 y se acabó el 18 de enero de 1807²⁸. El encabezado del inventario asegura que el listado empezó a elaborarse ese año: “Inventario formado en el año de 1806”²⁹ y en una junta de Capilla celebrada en septiembre de 1806 se hizo patente la necesidad de convocar a los músicos a ensayos mensuales que clarificaran la tarea de selección de las composiciones:

“Que en lo sucesivo haya, además de las pruebas que el Mayordomo necesita para servir las fiestas, una mensual para ver algunas obras [de las] que se ignora su mérito, para inventario, si son servibles y para que los cantores

²⁶ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 139-143. Apparently nunca participaron en la elaboración de los inventarios ni el Maestro de Capilla ni miembros del Cabildo Catedralicio.

²⁷ *Libro de las Constituciones*, f. 18r. La cursiva es mía. El nombramiento de comisionados que asesorasen o colaborasen con el Mayordomo en el cumplimiento de sus tareas no fue infrecuente en la Capilla de Música de la Catedral de Málaga. Por ejemplo, las *Constituciones* de 1766 recogían cómo, para la celebración de la fiesta de patrón del conjunto, San Blas, en la Catedral, el Mayordomo podía contar con la ayuda de dos comisionados nombrados al efecto: cfr. *Extracto de las Constituciones... año de 1766*, capítulo 1º, párrafo 1º: *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, ff. 1v y 5r-5v (instrucción al Mayordomo o Diputados si la Capilla los nombra por la fiesta de su Santo Patrono) y *Libro de las fiestas*, ff. 22v-23r (fiesta de San Blas, 03.02.1803).

²⁸ *Libro de las Constituciones*, f. 18r (firma del inventario, 18.01.1807).

²⁹ *Libro de las Constituciones*, f. 18r.

prueben las arias para mejor lucimiento”³⁰.

El segundo estrato fue realizado por José Blasco, aparentemente en 1808, e incluye las composiciones compradas, copiadas y/o cedidas a la Capilla en 1807 y muy a principios del 1808. Está partido entre los folios 18r “año 1808” y 24r “sigue el año 1808” del *Libro de las Constituciones*, ya que en parte se escribió aprovechando un hueco dejado en la primera redacción (véase la Tabla 2). Tres hechos apuntan a que este segundo estrato fue realizado en 1808: a. Su autor, José Blasco, abandonó la mayordomía de la Capilla, en favor de Vicente de Úbeda, a principios de 1807 y no volvió a asumirla hasta un año después, en enero de 1808; b. Vicente de Úbeda no realizó ninguna anotación en el Inventario [8] (su caligrafía es muy distinta de la de Blasco) y c. Las obras adquiridas por la Capilla en 1809, que están recogidas en el Inventario [11], no aparecen en este segundo estrato de redacción del Inventario [8]. Tampoco aparece en este inventario, ni en [11], el Motete a cuatro voces *O Salutaris Hostia* que Fernando Sor compuso y regaló a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en 1809³¹.

El tercer estrato fue elaborado en 1814, también por José Blasco. Está escrito en el f. 24r del *Libro de las Constituciones*, sin solución de continuidad respecto al segundo estrato, y es muy breve. Incluye un único asiento, el “Credo” de la *Misa en La Mayor* de José Pons, [8/231], que se compró para su estreno en una ceremonia celebrada con motivo del regreso a España de Fernando VII, en 1814. El asiento en realidad está incompleto, porque junto con el “Credo”, la Capilla también adquirió el “Sanctus” y el “Agnus” de la *Misa*, que también se cantaron y tocaron en la misma ceremonia³². Por motivos que desconozco, aunque el siguiente inventario no se elaboró hasta febrero de 1827, a partir de 1814 no se añadieron nuevas obras al listado. Así, no se incluyó en el inventario estudiado un *Stabat Mater*, compuesto por el tenor de la Capilla Manuel Gutiérrez Ravé, presumiblemente en 1815, obra que sí recoge el inventario [12]³³.

³⁰ *Libro de las Constituciones*, f. 10r (Junta de Capilla de 25.09.1806). La cursiva es mía.

³¹ ACCM, Sección de Música, signatura 177-14: “Motete al Santísimo Sacramento/ para cuatro voces con acompañamiento a toda orquesta,/ compuesto por el aficionado don Fernando Sor./ *De la Capilla de Música de la Santa Iglesia de Málaga* desde la Octava del Corpus de este año de 1809/. *Se estrenó en la Catedral y después lo regaló su autor*”. La cursiva es mía. Véase un estudio de este motete y su edición crítica en TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 208-214 y vol. II (CD-ROM), págs. 96-153.

³² *Libro de las fiestas*, f. 129r (ceremonia en el Convento de Santa Clara, 05.06.1814): “En la anterior fiesta se estrenó un Credo, Sanctus y Agnus del Maestro Pons, que abonó el Mayordomo por él al señor don Juan Belmar, 60 reales”. Véase el análisis y la edición de la versión del “Credo”, “Sanctus” y “Agnus” de la *Misa en La Mayor* de José Pons propiedad de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 202-204 y 214-219 y vol. II (CD-ROM), págs. 154-264.

³³ Véase *Libro de las Constituciones*, f. [33]r. Posiblemente la obra se estrenó en la Procesión de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de los Mártires, celebrada el 17/03/1815: entre los gastos de esa fiesta, figura una partida de 13 reales “por copiar el nuevo Stabat Mater”: *Libro de las fiestas*, f. 136r (procesión del 17/03/1815).

Tabla 2
Inventario [8], 1806-1814
Estratos de redacción y organización interna de las composiciones

 Fuente: *Libro de las Constituciones*, ff. 18r-24r³⁴

Bloques	Asientos
[Primer estrato, 18.01.1807]	
Misas [numeración interna 1 ^o -14 ^o]	[8/1]-[8/16]
[Segundo estrato, 1808]	
Año de 1807 [obras adquiridas en 1807]	[8/17]
Año de 1808 [obras adquiridas en 1808]	[8/18]-[8/23]
[Primer estrato, 18.01.1807]	[8/24]-[8/43]
Rosarios, Salves y Letanias	
[Rosarios, numeración interna 1 ^o -3 ^o]	[8/24]-[8/26]
[Salves, numeración interna 1 ^o -10 ^o]	[8/27]-[8/36]
[Letanias, numeración interna 1 ^o -7 ^o]	[8/37]-[8/43]
Oficios de difuntos	[8/44]-[8/60]
[Oficios de difuntos, numeración interna 1 ^o -3 ^o]	[8/44]-[8/50]
[Misas de difuntos, numeración interna 1 ^o -2 ^o]	[8/51]-[8/53]
[Lectones de difuntos, numeración interna 1 ^o , 1, 1, sic]	[8/54], [8/57]-[8/58]
[Motetes de difuntos, numeración interna 1, 1, 1, sic]	[8/55], [8/59]-[8/60]
[Responso de difuntos, numeración interna 1]	[8/56]
Misereres y Te Deum	[8/61]-[8/68]
[Misereres, numeración interna 1-4]	[8/61]-[8/66]
[Te Deum, numeración interna 1]	[8/67-68]
Motetes	[8/69]-[8/149]
Motetes regalados por Leonardo de Urbasaustegui [numeración interna 1 ^o -12 ^o]	[8/69]-[8/80]
Motetes costeados por los individuos de la Capilla [numeración interna 1 ^o -55 ^o]	[8/81]-[8/149]
Villancicos [numeración interna 1 ^o -60 ^o]	[8/150]-[8/216]
[Otros objetos de uso litúrgico]	
[Segundo estrato, 1808]	
Sigue el año 1808	[8/217]-[8/230]
[Tercer estrato, 1814]	[8/231]

1.4. ORGANIZACIÓN DE LAS COMPOSICIONES DENTRO DEL INVENTARIO.

Las obras anotadas en la primera redacción están divididas en seis apartados: 1. Misas, asientos [8/1]-[8/16], que incluye ciclos completos del Ordinario y también números sueltos, como por ejemplo el “Kyrie” y el “Gloria” de una *Misa* de Francisco Javier García Fajer “El Españolito” y el “Kyrie” y el “Gloria” de una *Misa* de José Pons; 2. Rosarios, salves y letanias, asientos [8/24]-[8/43]; 3. Oficios de difuntos, asientos [8/44]-[8/60], apartado que tiene todo tipo de piezas relacionadas con ceremonias fúnebres; 4. Misereres y Te Deum, asientos [8/61]-[8/68]; 5.

³⁴ Véase el Apéndice de este trabajo.

Motetes, asientos [8/69]-[8/149], y 6. Villancicos, asientos [8/150]-[8/216], donde aparezcan todo tipo de obras en castellano (véase la Tabla 2)³⁵.

Como puede verse, aunque a grandes rasgos las divisiones están realizadas según el género de las obras listadas, internamente la distribución parece tener inconsistencias. Sin embargo, antes de juzgar severamente estas aparentes inconsistencias, es importante no perder de vista que una de las finalidades del inventario era que el Mayordomo pudiese localizar rápidamente las piezas adecuadas a las necesidades litúrgico-ceremoniales de cada una de las celebraciones en las que la Capilla intervenía. Por ejemplo, los rosarios, salves y letanías debieron de colocarse en el mismo bloque, porque estas obras a menudo se interpretaban en las mismas ceremonias. Menos coherente resulta desde este punto de vista, sin embargo, el apartado dedicado a los Misereres y los *Te Deum*.

Los estratos de redacción segundo y tercero, al tener que adecuarse al espacio disponible para la escritura, después de la primera redacción, introdujeron distorsiones en la agrupación original de las obras. Por ejemplo, entre el apartado "Misas" y el apartado "Rosarios, salves y letanías", José Blasco escribió, además de una misa, un oficio de difuntos, unas letanías y varios villancicos adquiridos en 1807 y 1808³⁶.

Durante la elaboración del primer estrato, las obras contenidas en cada uno de los seis apartados recibieron una numeración. No tienen en cambio numeración las composiciones añadidas en los estratos segundo y tercero de redacción del inventario). En ocasiones, dentro de algunos apartados, la numeración se reinicia, lo que da lugar a divisiones internas, implícitas, de algunos de los bloques (véase la Tabla 2). A continuación explicaré la naturaleza y características de estas divisiones.

En el bloque "Rosarios, salves y letanías", es posible distinguir tres subapartados, correspondientes a: 1. Rosarios, [8/24]-[8/26]; 2. Salves [8/27]-[8/36] y 3. Letanías [8/37]-[8/43]. El apartado "Oficio de difuntos" también presenta claras divisiones internas, que no son tan consistentes como las del apartado anterior. Por ejemplo, en "Oficios de Difuntos", las obras de un mismo tipo no siempre aparecen juntas. El primer grupo de composiciones, [8/44]-[8/50], son tres Oficios de difuntos, numerados del 1º al 3º por los autores del inventario. Los tres están incompletos, porque faltan las segundas lecciones, y el tercero de los oficios, [8/48-8/50], a diferencia de los otros dos, incluye también una misa de difuntos, [8/50]. Tras una reanudación en la numeración, aparecen, como piezas independientes, misas de difuntos, lecciones de difuntos, motetes de difuntos y un responso³⁷. Probablemente, la numeración interna del apartado se explica de la siguiente manera: Las piezas que constituían cada uno de los tres *Oficios* que aparecen al principio del bloque, inclusive la *Misa* del tercer *Oficio*, posiblemente siempre se cantaban juntas y estaban escritas en unas mismas *particellas*. En

³⁵ Sobre los criterios que he seguido para la numeración de los asientos del inventario, véase el Apéndice de este trabajo.

³⁶ Véase el Apéndice de este trabajo.

³⁷ Véase el Apéndice de este trabajo.

cambio, el resto de las piezas estaban “sueltas” y en cada ceremonia la Capilla las combinaba más o menos libremente, según las necesidades de la celebración.

El apartado “Motetes” está dividido en dos subapartados. En este caso, el criterio de división interna no es el género, sino la fuente de financiación de las obras, aunque, como explicaré algo más adelante, esta diferenciación también estuvo condicionada por las ceremonias en las que se interpretaban los doce primeros motetes. El primer subapartado lo constituyen doce motetes regalados por

“el señor don Leonardo Urtusaustegui, los seis primeros [son] del Maestro Mencía, año 1777, y los otros seis, del Maestro Zameza y con ellos se sirve la Dotación de dicho señor [Leonardo Urtusaustegui] a la Virgen de la Concepción en su Capilla de la Catedral”³⁸.

En el segundo subapartado, “Motetes costeados por los individuos de la Capilla”, no sólo hay motetes propiamente dichos, sino una amplia variedad de obras latinas y una obra en castellano. Curiosamente, los autores del inventario no realizaron divisiones internas en función del género y/o el idioma de las piezas ni introdujeron discontinuidades en la numeración original de este subapartado. Entre las obras en latín, distintas a los motetes, aparecen himnos, secuencias y responsorios. La obra en castellano es un *Admirable a cuatro* [8/134] ¿Por qué aparece en este apartado? Es posible que el *Admirable* compartiese la partitura o las *particellas* de la obra junto con la que se menciona “un motete a solo, con dos letras, al Santísimo y a las Vírgenes y Mártires, del Maestro Queralt” [8/135-136]. El *Alabado* pudo estar copiado, en un fascículo, junto con y antes del motete y por este motivo, los autores del inventario pudieron decidir mencionarlo en primer lugar, para facilitar la identificación/localización del material por parte de los mayordomos. No obstante, será difícil encontrar confirmación documental de esta hipótesis, porque por el momento no se han encontrado composiciones de Queralt en el Archivo de Música de la Catedral de Málaga³⁹.

En el bloque de “Villancicos” el Mayordomo y los comisionados incluyeron obras en castellano (villancicos, gozos y el resto de alabados o admirables) y un responsorio latino, *Patres vestri* [8/209]. Es posible que la obra, en poder de la Capilla desde 1803, fuese olvidada en el transcurso de la primera redacción y que José Blasco, al percatarse de su no inclusión entre los “Motetes”, donde están los demás responsorios, intentase solucionar el olvido anotándola casi al final del inventario.

Como he señalado anteriormente, los bienes de la Capilla no se reducían a papeles de música. Los músicos hermanados compartían la posesión de objetos destinados a otros usos litúrgicos, principalmente a la celebración de la fiesta de San Blas, patrón del conjunto. Estos objetos, salvo uno, fueron anotados en la primera

³⁸ Inventario [8]: *Libro de las Constituciones*, f. 20r.

³⁹ Cfr. MARTÍN MORENO, Antonio (dir.). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003, 2 vols, págs. 778-779. En adelante, *Catálogo*.

redacción del inventario, después de los villancicos, al final del f. 23r, y tienen una numeración original propia, que va desde el 1 hasta el 7⁴⁰.

En los apartados “Año 1807”, “Año de 1808” y “Sigue el año 1808”, pertenecientes al segundo y tercer estrato (véase la Tabla 2), las composiciones no tienen numeración interna y no están agrupadas por géneros. En “Año 1808”, por ejemplo, aparecen mezcladas una misa, unas Letanías, un dúo y varios villancicos. En “Sigue el año 1808” aparecen motetes, un juego de obras para Vísperas, villancicos y el “Credo” de la *Misa en La Mayor*, correspondiente al tercer estrato de redacción⁴¹.

2. EL REPERTORIO MUSICAL DE LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA EN LAS FUNCIONES CONTRATADAS.

2.1. EL INVENTARIO DE 1806-1814 COMO FUENTE PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL REPERTORIO.

El inventario de 1806-1816 es una fuente privilegiada para conocer el repertorio interpretado por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga durante el período en el que fue redactado, así como para superar perspectivas anquilosadas de estudio de los repertorios catedralicios. El principal motivo es que este inventario no recoge todas las obras propiedad de la Capilla, sino únicamente las que se interpretaban habitualmente. Más adelante, profundizaré en este aspecto. Antes, y para poder comprender las reflexiones e hipótesis que realizaré *infra*, me interesa destacar y analizar el elevado nivel de detalle del que hacen gala muchos de los asientos, que a menudo contienen pequeños comentarios gracias a los que es posible conocer extremos como:

a. Los títulos, la plantilla vocal-instrumental, los géneros y autores de las composiciones mencionadas.

b. Las circunstancias de adquisición (compra, préstamo o cesión) de las obras musicales; los miembros de la Capilla que intervinieron en estas operaciones; los donantes; los copistas y el año o los años en los que la composición se compró, copió o arregló.

c. La cantidad invertida en cada una de las obras y la valoración económica o precio de mercado que el Mayordomo y los comisionados estimaron que tenía esa composición en el momento en el que se inventarió.

d. La forma en la que las composiciones estaban encuadernadas.

⁴⁰ Véase el Apéndice de este trabajo. Entre los objetos propiedad de la Capilla se menciona también en el *Libro de las fiestas*, que ha sido una de las fuentes principales para la elaboración de este artículo: “tiene la Capilla otro libro nuevo donde se estampan las cuentas y distribución del ingreso que la Capilla gana en las fiestas fuera de la Catedral y otras cosas, que principia en el año 1807”. El objeto, añadido después de la primera redacción, se escribió en el f. 18v. Era una bolsa para los papeles, que probablemente sirvió al Mayordomo para llevar las *particellas* a los templos donde actuaba la Capilla.

⁴¹ *Libro de las Constituciones*, ff. 18v y 24r.

e. El tipo de ceremonia en el que se interpretaba cada obra musical.

A diferencia de otros inventarios, [8] recoge con bastante precisión el título, la plantilla vocal-instrumental, el género y el autor de cada una de las composiciones que menciona. No obstante, hay algunas excepciones que merece la pena comentar. Por ejemplo, existe una falta generalizada de datos que permitan ubicar a los compositores mencionados en un determinado entorno profesional, una omisión que se explica por las propias características de la fuente estudiada, y que puede fácilmente solventarse recurriendo a otras fuentes.

Más problemático resulta en cambio que los asientos no recojan el nombre de pila de los compositores. Por ejemplo, el inventario menciona dos Salves a cuatro “del Maestro Aranaz”, [8/30] y [8/31], que podrían ser obras, entre otros, de José Aranaz o de Pedro Aranaz y Vives. Un ejemplo más: el inventario contiene obras de al menos cuatro autores cuyo primer apellido es “García”: Manuel García, Tomás García, Francisco Javier García Fajer “El Españolito” y Fabián García Pacheco. No es infrecuente que el inventario atribuya alguna obra a “García” sin especificar a cuál de ellos se refiere⁴².

Para salvar estos escollos es necesario recurrir a la comparación con el resto de inventarios de bienes de la Capilla y con las entradas recogidas en el actual *Catálogo* de la Sección de Música del Archivo del Cabildo Catedralicio⁴³. Pero estas comparaciones no tienen por qué ser siempre exitosas, porque las entradas de los demás inventarios pueden tener las mismas carencias, porque recogen la obra de una forma tan distinta que es difícil trazar las concordancias de manera clara, porque aparentemente la obra mencionada en el inventario no se conserva en el archivo catedralicio o porque la descripción dada por los inventarios concuerda con varias de las obras que existen en la actualidad. Como los inventarios no tienen los *incipits* de las piezas, no es posible tampoco realizar una labor de comparación con otros catálogos publicados.

En ocasiones, la manera en como el inventario refleja la información relativa a los copistas o/y a los donantes de las composiciones puede crear confusiones respecto a la autoría de las obras. Por ejemplo, el asiento [8/185-186] “Gozos a San José a tres por don P[edro] D[espax] y B[eltri] para primera y segunda y sirven para San Antonio por tener las voces duplicadas”, hace pensar que el músico de la Capilla Pedro Despax y Beltri fue el autor de las dos obras. Sin embargo, la comparación con el inventario [3] aclara que en realidad las composiciones fueron realizadas por Jaime Balius y que el verdadero papel de Despax fue el de donante: “Dos gozos del Maestro Balius a San José regalados por el señor Despax”⁴⁴. Al mismo tiempo, el inventario de 1806-1814 ayuda a aclarar problemas de autoría causados por otros

⁴² Véanse por ejemplo los asientos [8/17] y [8/159].

⁴³ Véase *Catálogo*, *op. cit.*

⁴⁴ *Libro de las fiestas*, f. 19r. La versión para San Antonio se elaboró más tarde, en 1806, para una procesión a San Antonio de Padua que se celebró en la iglesia del Convento de San Francisco el 13.06.1806: *Libro de las fiestas*, ff. 78v (procesión del 13.06.1806) y 79r (reparto de los ingresos de junio de 1806, 01.07.1806).

inventarios. Así, el inventario [2] sugiere que José Blasco fue el autor de una misa: “Copiar las voces de la misa de don José Blasco, 31 [reales]⁴⁵. Una consulta al inventario [8] permite concluir que José Blasco no compuso la obra, sino que la cedió para que la Capilla procediese a su copia o/y arreglo: [8/6] “Misa a dúo y a cuatro del Maestro Martínez, para dotaciones y ordinarias en el año 1797 y [en] el [año] de 1801 costó a don José Blasco lo más [sic] y la Capilla pagó 31 reales”⁴⁶.

La aparición en los asientos de los costes de compra, arreglo o copia de las composiciones resulta a veces crucial para poder encontrar concordancias entre los asientos del inventario de 1806-1808 y el resto de los listados de bienes de la Capilla. Además, la comparación de los dos parámetros, costes y valoración económica de las composiciones, dentro del inventario [8], permite conocer aspectos tan interesantes como, por ejemplo, cuáles eran los factores que influían en el mantenimiento del precio o en la devaluación de una composición musical. Según se desprende del inventario de 1806-1808, la valoración económica de una obra estaba determinada por:

a. La calidad técnico-compositiva que se le reconocía.

b. Su duración. Las obras más extensas tenían unos costes de producción (incluido el valor del papel y el trabajo de los copistas) mayores que los de las obras breves.

c. Su novedad. Este factor era muy determinante. Las obras que eran menos conocidas por el público eran mucho más valoradas que las que habían sido interpretadas muchas veces, que podían sufrir devaluaciones de hasta el 55% en algo más de dos años, como puede verse en las citas siguientes:

“[8/12-13] Kyries y Gloria de primera clase del Maestro García Fajer costó [sic] 129 [reales] en el año 1803 y vale hoy [1806] *por muy usada*, 80 [reales]⁴⁷.

[8/36] Salve a dúo y a cuatro del señor Redondo *por muy oída*, para tercera clase, costó composición, copia y papel el año 1804, 35 reales, vale [en 1806], 16 [reales]”⁴⁸.

d. La “clase” de las ceremonias en las que la obra se podía interpretar. Valían más las piezas para las celebraciones “de primera clase” que las obras para las ceremonias “de tercera clase”⁴⁹.

e. El estado de conservación de las partituras o *particellas*. Por ejemplo, la copia vieja del *Oficio de difuntos* de Tomás García, [8/48-50], valía sólo 15 reales. La nueva copia, [8/17], costó a la Capilla 80 reales.

⁴⁵ *Libro de las fiestas*, f. 9r.

⁴⁶ *Libro de las Constituciones*, f. 18r. Véase el Apéndice de este trabajo.

⁴⁷ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 18v. La cursiva es mía.

⁴⁸ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 19r. La cursiva es mía. Véase también el Apéndice de este trabajo.

⁴⁹ Sobre las “clases” de las celebraciones véase *infra* en este mismo apartado.

El inventario nos da pistas acerca de la encuadernación en grupo de varias obras musicales, lo que puede ser un primer paso para, en el futuro, reconstruir el repertorio específico que se interpretó en celebraciones concretas. El valor del inventario de 1806-1814 para documentar estas uniones es crucial, si se tiene en cuenta que muchas de las encuadernaciones conjuntas no se han conservado en la última catalogación del Archivo de la Sección de Música⁵⁰. Las composiciones encuadernadas conjuntamente a veces fueron realizadas por distintos autores que, en un principio, no las habían concebido como obras complementarias. Por ejemplo, gracias al inventario de 1808-1814, sabemos que había tres motetes, dos de Domingo Arquimbau y otro de Jaime Balius, que muy posiblemente se interpretaban en las mismas ceremonias: [8/137-139]: “Dos motetes del Maestro Arquimbau *O Salutaris Hostia* al Santísimo y *Urgo* [sic, en vez de “Virgo”] *Prudentissima* a la Virgen con otro a solo del Maestro Balius a la Virgen *Astitit Regina*”⁵¹.

Gracias al inventario sabemos que la Capilla tenía obras destinadas específicamente a tipologías litúrgicas determinadas. Además de las misas y de las obras para honras fúnebres, es posible conocer, por ejemplo, que el conjunto tenía dos gozos destinados a la Novena de la Virgen de la Merced⁵² y un motete *Pange Lingua* compuesto por Esteban Redondo “para procesiones”, entre otros muchos ejemplos⁵³. Pero, cuando afirmo que el inventario nos informa acerca del tipo de ceremonia en el que se interpretaban las obras que menciona, no me refiero únicamente a la tipología litúrgica de las celebraciones, sino a una categoría, establecida por la Capilla, y dependiente, sobre todo, de la solemnidad de la ceremonia y de la cantidad de dinero que el conjunto esperaba recibir por su actuación:

“se les previno [a los músicos hermanados] que todos deben cooperar a que la Capilla consiga aumentos en los intereses y honor [...] dando a cada clase lo que le corresponde según el estipendio que el Mayordomo trate [...] Si fuera fiesta de primera clase, todas las obras que se han de cantar y tocar serán las mejores; si de segunda [clase], otras más sencillas y, si de tercera clase ordinaria, todo lo más común, sin que por esto dejen todos los compañeros de cantar y tocar con el mayor cuidado en todas las clases, para que se sirvan con el mejor lucimiento posible y no se le cause al Mayordomo disgustos cuando reciba el ingreso”⁵⁴.

⁵⁰ Véase TORRE MOLINA, María J. de la, “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España: el caso de la Catedral de Málaga”, en MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando el Católico, en prensa.

⁵¹ Cfr. el Apéndice de este trabajo.

⁵² Véase Apéndice, asientos [8/161] y [8/162].

⁵³ Véase Apéndice, asiento [8/133].

⁵⁴ *Libro de las Constituciones*, ff. 7v-8r (Junta de Capilla de 02.10.1803).

La agrupación destinaba a las ceremonias de primera clase las composiciones que consideraba mejores y de mayor complejidad técnica y a las ceremonias de tercera clase, u ordinarias, las de menor calidad o/y las más fáciles de interpretar. Por lo tanto, las informaciones que los inventarios aportan respecto a este extremo son bastante útiles para conocer mejor la consideración que músicos y público tenían de cada una de las obras musicales propiedad de la Capilla.

Para facilitar la labor de elección de las composiciones, el Mayordomo José Blasco anotó, sobre la *portadilla* de las *particellas*, en qué tipo de ceremonias debía interpretarse cada composición, de acuerdo con lo estipulado por el inventario de 1806-1814. Junto a la clase, también se escribió la fecha de la revisión de la misma, 1806, y una coletilla en la que se identificaba a la Capilla como propietaria de los papeles. Hay que aclarar que estas anotaciones han sido fuente de confusión para los autores del actual *Catálogo* de la Sección de Música del Archivo Catedralicio de Málaga. Si se consulta el *Catálogo* es fácil detectar que hay una gran cantidad de obras que están datadas en 1806. Esta datación es errónea, porque 1806 no fue en muchos casos el año de la composición ni siquiera el año de adquisición, cesión o copia de la obra, sino el año de revisión de la pieza por parte del Mayordomo y los dos comisionados⁵⁵.

He señalado anteriormente que una de las ventajas que presenta el inventario de 1806-1814 es que únicamente incluye el repertorio vivo, las composiciones que la Capilla interpretaba habitualmente en las "fiestas". Este inventario por lo tanto es una fuente crucial para estudiar el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de los primeros años del siglo XIX⁵⁶.

A la hora de acometer un análisis del repertorio musical del período 1806-1814, tal y como es presentado por el inventario [8], y para poder comprender el tipo de aproximación que propongo a este repertorio, es necesario considerar los siguientes aspectos:

a. El estudio que presento aquí no tiene como finalidad principal un análisis diacrónico del repertorio interpretado por la Capilla en las funciones contratadas. Este tipo de análisis sobrepasa los límites de este estudio, porque me obligaría a realizar una comparación sistemática entre los doce inventarios existentes, que aún no han sido estudiados. He preferido centrar mi atención en un único inventario, con la intención de realizar un estudio sincrónico del repertorio. De esta manera intento también evitar modelos y tentaciones tradicionales que conducen a planteamientos lineales y evolutivos en el estudio de los repertorios catedralicios, y que dejan de lado fenómenos como discontinuidades y circularidades que son en gran medida consus-

⁵⁵ Véanse otros problemas de datación de obras musicales que presenta este *Catálogo* en TORRE MOLINA, María J. de la, "Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)", *Boletín de Arte*, nº 29 (2008), págs. 215-237 y TORRE MOLINA, M. J. de la, "Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España", *op. cit.*

⁵⁶ Sobre el sentido en el que empleo el término Capilla en este artículo, véase el apartado 1.1 de este trabajo.

tanciales al estudio de cualquier canon musical⁵⁷.

Al estudiar el repertorio tal y como se refleja en el inventario [8], mis objetivos han sido establecer sus principales rasgos (por ejemplo, en qué medida se adecuó a las necesidades litúrgico-celebrativas, incluidas las preferencias de los comitentes de las funciones contratadas, y cuáles son los géneros musicales y los compositores mejor representados) y aclarar algunas circunstancias referentes a la circulación, adquisición, interpretación y valoración de algunas de las obras pertenecientes a ese repertorio.

b. Las obras musicales que aparecen en los inventarios eran propiedad de los músicos hermanados, no del Cabildo Catedralicio.

c. El repertorio interpretado en las funciones contratadas estaba bien diferenciado del repertorio musical que se cantaba y tocaba en las celebraciones de la liturgia catedralicia subvencionadas por el Cabildo del templo.

d. Al seleccionar las piezas que constituyeron este repertorio no se consideró únicamente la calidad técnico-compositiva de las distintas obras, sino su adecuación a las necesidades litúrgico-celebrativas de las celebraciones en las que habitualmente intervenía la Capilla y a los deseos y preferencias musicales de sus contratantes⁵⁸.

He señalado anteriormente, al analizar los motivos de elaboración de los inventarios de bienes de la Capilla de Música de la Catedral, que, entre otras cosas, los inventarios sirvieron para clarificar cuáles fueron los objetos propiedad de los músicos hermanados. El deseo de los músicos hermanados de subrayar la posesión de los bienes listados en los inventarios y las pruebas de esta posesión son muy evidentes. Una primera evidencia es la propia realización de los inventarios. Otra, las anotaciones realizadas por los mayordomos en las portadillas o/y en los encabezados de las piezas propiedad del conjunto. Además, pueden encontrarse más evidencias en el *Libro de las fiestas* y en el *Libro de las Constituciones*, llenos de notas en las que se detallaron cuidadosamente las cantidades de dinero, a veces importantes, que la Capilla pagó por las obras musicales; los nombres de los músicos y otros particulares que regalaron obras al conjunto, algunas compuestas por ellos mismos, y la valoración económica de las piezas. Escojo una cita que me parece muy significativa:

⁵⁷ Sobre la problemática que presentan los estudios sobre repertorio y sobre las posibles estrategias para afrontarlos, véase por ejemplo TORRE MOLINA, María J. de la, "La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos", en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (ed.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Córdoba, Universidad de Córdoba, en prensa.

⁵⁸ Sobre las trampas que encierra la idea de calidad en el sentido en el que normalmente se maneja en los discursos sobre música, véase por ejemplo TORRE MOLINA, M. J. de la, "La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano", *op. cit.*

“Todo lo relacionado con el anterior inventario [1806-1814] está mandado conservar por ser *propio de los individuos de la Capilla*, que fueron y son sus músicos, *que costearon todas las obras de música* y demás en los años que en dicho inventario se expresan, *con las que se servirán las fiestas que ocurren, como se ha practicado hasta el presente*. Y se previene que si en algún tiempo se hace repartimiento de los referidos bienes, bien sea para reponer otros (por los músicos modernos) o por algún motivo se hará este repartimiento dando por suerte a cada interesado las obras que le toquen, *según lo que gastó en los años que ayudó a costearlas [...]*”⁵⁹.

Las piezas que constituyeron el repertorio de las funciones contratadas cambiaron de ubicación varias veces a lo largo del periodo 1801-1836, pero siempre se guardaron en lugares que los músicos consideraron propios y nunca junto con las obras que conformaron el fondo musical catedralicio. Prácticamente durante todo el período estudiado, las composiciones de la Capilla estuvieron en la vivienda de la persona que en cada momento desempeñó la mayordomía⁶⁰. En 1803 y 1804, a raíz de la epidemia de fiebre amarilla, los papeles de música se llevaron a la Catedral, para evitar su pérdida, ya que el papel se consideraba transmisor de la enfermedad. No obstante, las composiciones no se trasladaron al Archivo Catedralicio ni se confiaron al Cabildo, sino que se guardaron en la “taquilla del vestuario que [los músicos] tenemos en la Catedral”:

“Murió el Mayordomo don José Laure el día 17 de agosto [de 1804] a las dos de su mañana. Fue músico violinista de la orquesta de esta Santa Iglesia. Rueguen a Dios por él †. Por no haber estado en la casa de su morada enfermo, pues se hallaba su esposa, madre y demás familia ausente por miedo de la peste que en esta ciudad se padecía, se reservaron los *papeles y demás bienes de la Capilla*, que estaban a su cargo, del contagio, los cuales recogió *en su casa* nuestro compañero don Pedro Juan Daniel, y poco después *los colocó en una taquilla del vestuario que tenemos en la Catedral, para que los mayordomos que sucesivamente hubiese no tuviesen motivo de escrúpulo si estando éstos [los papeles] en la casa de alguno muriese éste y, contagiados [los papeles], sería preciso quemarlos con pérdida de estos bienes de la Capilla*”⁶¹.

⁵⁹ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 23v (nota al inventario de 1806-1814). La cursiva es mía. Véanse otros ejemplos en *Libro de las fiestas*, ff. 21r (nota, 1803), 26r (Misa, Te Deum y Profesión de Manuela Méndez, 30.04.1803), 38r (Salve en el Convento de la Victoria, 31.12.1803), 39v (diciembre de 1803-enero de 1804), 45r (función de tarde, 29.03.2804) y 50v (misa en el Convento del Ángel, 14.10.1804). Véase también *Libro de las fiestas*, f. 35v (nota sobre la Junta de Capilla del 02.10.1803): “Mas determinó la Capilla que desde este día se entreguen por entero los maravedíes que a cada individuo le correspondan en los puntos que sirva, pero *que se deje para papeles media parte de todas las fiestas que la Capilla sirva [...]*”. La cursiva es mía.

⁶⁰ Cfr. *Libro de las fiestas*, ff. 40v (enero de 1804), 72r (cuentas de la misa en la iglesia del San Telmo, 20/01/1806) y 83r (cuentas de la misa del 29/09/1806).

⁶¹ *Libro de las fiestas*, f. 49r (nota, [agosto de 1804]). La cursiva es mía. En el “cubillo vestuario de la

La posesión, por parte de la Capilla, de los bienes consignados en los inventarios lleva a concluir que estos músicos manejaron simultáneamente al menos dos repertorios diferentes, uno para las funciones costeadas por el Cabildo Catedralicio (la mayoría de las que se celebraban en la Catedral), constituido por obras que eran propiedad de la institución que patrocinaba estas ceremonias, y otro, para las funciones contratadas, constituido por obras que eran propiedad de los músicos hermanos del conjunto. La duplicidad de los repertorios puede resultar chocante, en parte porque el modelo tradicional de aproximación a las capillas catedralicias ha transmitido la idea de que estas agrupaciones eran absolutamente dependientes de los cabildos e inseparables de cualquier realidad que excediese los límites de la propia catedral. Como consecuencia, se ha tendido a asumir que los músicos de las catedrales tocaban en las parroquias y conventos las mismas obras que interpretaban en su propio templo. Pero, al menos en Málaga, no fue siempre así.

¿Por qué decidieron los músicos de la Capilla adquirir y mantener un fondo musical distinto del disponible en la Catedral? La música que se tocaba en las ceremonias organizadas por el Cabildo Catedralicio era propiedad de esa institución y se guardaban en su archivo. Presumiblemente, el Cabildo hubiese podido exigir cierta exclusividad o al menos unos derechos de explotación de sus obras musicales para su uso en actuaciones que no dependían ni económica ni litúrgicamente del propio Cabildo. Desde esta perspectiva es lógico que la Capilla optase por constituir un fondo musical propio, que es el que recogen los inventarios. De esta manera, los músicos hermanos pudieron disponer de composiciones siempre que las necesitaron; pudieron escoger por sí mismos, sin la intervención ni obligatorio asesoramiento del Maestro ni de miembros del personal catedralicio, ajenos a las “fiestas”, las obras a comprar y pudieron adaptar su repertorio a las exigencias de sus comitentes y a las necesidades litúrgico-celebrativas de las ceremonias en las que intervinieron⁶².

Es importante subrayar las existencia de esta duplicidad de repertorios, sobre todo porque la actual organización del Archivo de Música de la Catedral de Málaga

Catedral”, donde estaba la taquilla en la que se guardaron los papeles de música, celebraron los miembros hermanos de la Capilla dos de sus juntas, una en agosto de 1804 y otra en noviembre de 1810: *Libro de las fiestas*, ff. 49v (nota sobre la mayordomía y los músicos muertos en la epidemia de 1804) y 117r-117v (nota sobre las honras fúnebres por los músicos de la Capilla, 30.11.1810).

⁶² Esta dicotomía entre obras de la Catedral y obras de la Capilla era bien asumida por los profesionales relacionados con la actividad musical religiosa malagueña, que, al realizar una composición, aclaraban a quién vendían o cedían o para quién copiaban la pieza. Por ejemplo, en 1809 Fernando Sor regaló su motete *O Salutaris hostia* a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, no al Cabildo Catedralicio: “De la Capilla de Música de la Santa Iglesia de Málaga / desde la Octava del Corpus de 1809”: Cfr. ACCM, Sección de Música, signatura 177-14. En cambio, un año antes, Joaquín Tadeo de Murguía regaló su composición *Libera me* al Cabildo Catedralicio: “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 magníficas 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 Iglesia”: Cfr. ACCM, Sección de Música, signatura 129-4 [B] (versión en partitura). Véase el análisis y la edición crítica del *Salutaris hostia* en TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 208-214 y vol. II (CD-ROM), págs. 96-153 y del *Libera me* en *ibid.*, vol I, págs. 204-208 y vol. II (CD-ROM), págs. 4-86.

disfraza esta diferencia. A pesar del acuerdo tomado por los músicos de la Capilla, de “que si en algún tiempo se hace repartimiento de los referidos bienes [...] se hará este repartimiento dando por suerte a cada interesado las obras que le toquen, según lo que gastó en los años que ayudó a costearlas [...]”⁶³, el grueso del fondo musical de la Capilla terminó pasando al Archivo de Música de la Catedral de Málaga. Esta cesión debió de producirse después de 1836, fecha de la última función contratada anotada en el *Libro de las fiestas*. Por el momento, no he encontrado testimonios que me permitan reconstruir ni los motivos ni las circunstancias de este traspaso. Es posible que los músicos dejaran sus composiciones en la Catedral de manera voluntaria, para evitar la dispersión de su archivo entre particulares, a la espera de circunstancias políticas que favorecieran una mejora de la situación de las arcas capitulares, lo que hubiese permitido la reanudación de la actividad de la Capilla. En cualquier caso, la existencia, originalmente, de un fondo de la Capilla diferenciado del fondo de la Catedral es fácil de documentar cuando se revisan las concordancias existentes entre las obras mencionadas en los inventarios y las que se conservan hoy en día en el Archivo de Música de la iglesia Mayor. Cuando se conoce esta circunstancia la diferencia es en muchos casos perceptible a simple vista, porque una cantidad importante de las composiciones que pertenecieron al fondo de la Capilla llevan en sus portadillas o/y en sus encabezados una anotación similar a ésta: “de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga”⁶⁴.

2.2. PRINCIPALES RASGOS DEL REPERTORIO ESTUDIADO.

A continuación, explicaré los rasgos más sobresalientes del repertorio de las funciones contratadas, básicamente según la información presentada por el inventario de 1806-1814, pero también contrastada con la que aportan otros inventarios de la Capilla, con las noticias que sobre el estreno o reestreno y las circunstancias que favorecieron la interpretación de composiciones aportan tanto el *Libro de las Constituciones* como sobre todo el *Libro de las fiestas* y con la información proporcionada por las portadillas de las partituras y *particellas* de algunas obras propiedad

⁶³ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 23v (nota al inventario de 1806-1814). La cursiva es mía. Véanse otros ejemplos en *Libro de las fiestas*, ff. 21r (nota, 1803), 26r (Misa, Te Deum y Profesión de Manuela Méndez, 30.04.1803), 38r (Salve en el Convento de la Victoria, 31.12.1803), 39v (diciembre de 1803-enero de 1804), 45r (función de tarde, 29.03.2804) y 50v (misa en el Convento del Ángel, 14.10.1804). Véase también *Libro de las fiestas*, f. 35v (nota sobre la Junta de Capilla del 02.10.1803): “Mas determinó la Capilla que desde este día se entreguen por entero los maravedíes que a cada individuo le correspondan en los puntos que sirva, pero que deje para papeles media parte de todas las fiestas que la Capilla sirva [...]”. La cursiva es mía.

⁶⁴ Véanse varios ejemplos *infra*. Es difícil saber si el archivo de la Capilla pasó en su totalidad al de la Catedral, ya que existen un número importante de composiciones citadas en los inventarios que hoy en día no se conservan en la Catedral. Estas piezas tal vez se perdieron o tal vez algunos de los músicos de la Capilla ejercieron su derecho a quedarse con algunas de ellas antes de proceder al traspaso.

de la Capilla que se conservan en la actual Sección de Música del ACCM.

2.2.1. PATRONAZGO Y ADECUACIÓN DEL REPERTORIO A LOS REQUERIMIENTOS DE LAS FUNCIONES CONTRATADAS.

Uno de los rasgos más destacados del repertorio mencionado en los inventarios es que estaba muy en consonancia con las necesidades que tenía la Capilla respecto a las funciones contratadas. Algunas de esas necesidades, en especial las que se refieren al tipo de composiciones demandadas, son fácilmente constatables. La reconstrucción de otros aspectos, como por ejemplo, en qué medida este repertorio estuvo moldeado por las exigencias o gustos musicales de los comitentes del conjunto, es más compleja, pero intentaré llevarla a cabo en los párrafos siguientes.

Todas las obras musicales mencionadas en los inventarios son composiciones religiosas, con textos en latín o en castellano. No obstante, se sabe que la Capilla tenía, e interpretaba, al principio y al final de algunas ceremonias, obras instrumentales, llamadas "sinfonías", probablemente también de corte sacro⁶⁵.

La presencia exclusiva de obras religiosas en el repertorio del conjunto no es sorprendente si tenemos en cuenta que todas las funciones contratadas de la Capilla eran celebraciones religiosas. Cabe preguntarse si realmente los músicos hermanos nunca intervinieron en acontecimientos profanos, como representaciones teatrales, bailes o celebraciones en residencias particulares. La participación de los músicos catedralicios en funciones teatrales está a mi juicio prácticamente descartada. El teatro de la ciudad contaba en esta época con una orquesta o agrupación musical, más o menos permanente. El Cabildo de la iglesia Mayor ejerció una enorme presión contra las representaciones teatrales y no vio con buenos ojos que sus músicos, ni a título individual ni mucho menos como agrupación musical del templo, colaborasen con esa orquesta. El interés del Cabildo por disociar la actividad musical religiosa de la actividad musical escénica fue tan grande, que llegó a vetar la actuación de los músicos teatrales en las funciones religiosas en las que participaba la Capilla, incluso en las extracatedralicias⁶⁶. Por otro lado, ni el *Libro de las fiestas* ni

⁶⁵ Véase por ejemplo *Libro de las fiestas*, f. 34r (nota segunda al Bautismo en la Parroquia de los Mártires, 20.09.1803): "La que se hizo tocando una sinfonía al empezarse al bautismo hasta que se hicieren [sic] señal de echar el agua a la criatura, para lo que estaba prevenido el Salmo *Laudate pueri Dominum*. Se cantó hasta concluido el Bautismo y después se tocó [una] sinfonía, con lo que se dio fin". El subrayado es original.

⁶⁶ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 42-63. Cfr. también cómo en una fecha tan tardía como 1830, el Cabildo Catedralicio ordenó a los músicos que no actuasen en ceremonias religiosas con Manuel Molla, cuando se tuvo conocimiento de que este cantante era bajo del teatro, *Libro de las fiestas*, ff. 227v-228r (nota a la función del 11.12.1830, referida a la misa del 12.12.1830): "En esta función del siguiente día [12.12.1830], a la misa, el señor don Felipe Molina, aunque asistió, no quiso cantar, por estar cantando don Manuel Molla [...] puso un memorial al Cabildo [Catedralicio], el que mandó a su Secretario [del Cabildo] hiciera saber al señor don Antonio Godoy, Presidente de la Capilla, que no convidara al dicho Molla para dentro de la iglesia [Catedral] y que lo hiciera saber a la Capilla para sus funciones particulares, para que tampoco se convidara. A lo que la Capilla con-

el *Libro de las Constituciones* recogen la intervención de los músicos hermanados en bailes o fiestas particulares, una faceta que estos profesionales, al menos los que no estaban ordenados, probablemente sí cubrieron a título individual⁶⁷.

Si la presencia exclusiva de obras religiosas en el repertorio de la Capilla es fácil de entender, sí puede resultar más sorprendente el hecho de que prácticamente todas las composiciones citadas en los inventarios son obras polifónicas. La cantidad de piezas de canto llano que se interpretaban en cualquier ceremonia religiosa en la época, incluidas las muy solemnes, era elevado. Sin embargo, entre sus fondos musicales la Capilla únicamente menciona tres composiciones, realizadas por autores locales, en las que el cantollano tenía una presencia importante: [8/5], la *Misa a cuatro y a ocho sobre el Pange Lingua* “de música con cantollano para primera clase del señor Redondo, costeada en el año 1802”; [8/9], la *Misa a cuatro de cantollano* “por el señor [Esteban] Redondo”, también de 1802, y [8/10], la *Misa de cantollano* “del Maestro Iribarren”, que volvió a copiarse en 1804, aunque la composición es muy anterior⁶⁸. Junto a ellas también se cita una obra cuyo título revela una carga improvisatoria importante y que tal vez se interpretaba en un estilo intermedio entre la polifonía y el cantollano, [8/57], *Lección segunda en medio pliego para cantar ad libitum*⁶⁹.

Es probable que, en las funciones contratadas, los músicos hermanados prácticamente sólo se hiciesen cargo de la interpretación de las obras polifónicas “a papeles”. Si algún cantante o instrumentista de la Capilla (por ejemplo, los bajonistas) interpretaban obras de canto llano o en estilos intermedios entre el canto llano y la polifonía “a papeles”, es posible que lo hicieran en colaboración con los salmistas de la Catedral, que a veces también intervinieron en las celebraciones extracatedrales; con los cantantes de los que disponía el templo donde se oficiaba la ceremonia o/y con otros músicos contratados por los comitentes, y que esas interpretaciones se hiciesen de memoria, de manera improvisada o con libros de cantollano propiedad de la iglesia en la que se actuaba.

testó que en las funciones que había concurrido el susodicho había sido convidado por la parte [por los comitentes], pero, aunque no hubiera sido convidado por la parte, no hubieran tenido inconveniente el convidarlo [sic], aunque era bajo del teatro, pero era un profeso[r] decente [...]”.

⁶⁷ Sobre la participación, en principio puntual, de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en conciertos públicos al aire libre no vinculados con celebraciones religiosas, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, “La música en las fiestas reales de la Málaga napoleónica (1810-1812)”, *Revista de Musicología*, en prensa.

⁶⁸ La descripción que ofrecen los inventarios sobre la Misa de cantollano de Francés de Iribarren impide identificarla de manera inequívoca con una de las cinco misas de este autor que en la actualidad se conservan en la Sección de Música del ACCM: 1. *Misa a cinco sobre el cantollano del himno Coelestis urbs* (1734), signatura 53-2; 2. *Misa a cuatro con violines y oboe, sobre el canto llano de Sacris solemnis* (1738), signatura 53-4; 3. Misa de cantollano a dos coros, “el primero de música al órgano y el segundo los sochantres en el coro” (1756), signatura 55-4; 4. *Misa de quinto tono a solo y a coro* (1759), signatura 56-3, y 5. *Missa sexti toni a dos coros*, “el primero al órgano y el segundo los sochantres en el coro” (1761). He tomado las referencias y las fechas de composición de estas misas de *Catálogo*, vol. I, págs. 207-300. La copia de la obra se financió gracias a las aportaciones económicas extraordinarias realizadas por los músicos hermanados de sus ganancias en dos funciones celebradas en octubre de 1804: *Libro de las fiestas*, f. 50v (misa del 14.10.1804 y misa del 24.10.1804). Véase también el f. 56v (cuentas generales de 1804).

⁶⁹ Sobre las composiciones mencionadas en este párrafo, véase el Apéndice de este trabajo.

La mayoría de las celebraciones en las que cantaba y tocaba la Capilla eran misas y siestas, sobre todo relacionadas con festividades de la Virgen o de los santos (santos titulares o patronos de parroquias, conventos, órdenes religiosas, cofradías y asociaciones profesionales). También intervenía la Capilla habitualmente en misas de profesiones de monjas. No es extraño por lo tanto el elevado número de misas, motetes y obras en castellano de carácter paralitúrgico que se mencionan en los inventarios de la Capilla, obras que también servían para cubrir las necesidades musicales de fundaciones y aniversarios. No era infrecuente que el conjunto actuase en ceremonias fúnebres, de ahí que contase con un número suficiente de oficios y misas de difuntos para poder servirlos. Puede resultar curioso cómo la Capilla, a lo largo del período estudiado, no actuó en ninguna celebración matrimonial, y sólo intervino en un bautizo, ceremonia para la que fue necesario adaptar una composición, aunque el resultado no pareció ser del gusto de los músicos:

“No hay noticia [de] que la Capilla haya asistido a esta clase de fiesta en ningún tiempo [...] La que se hizo tocando una sinfonía al empezarse el bautismo hasta que se hicieren [sic] señal de echar el agua a la criatura, para lo que estaba prevenido el Salmo *Laudate pueri Dominum*. Se cantó hasta concluido el Bautismo [...] Por lo precipitado que fue este aviso para la Capilla y no tener ésta asignadas obras para esta clase de fiestas, se arregló el salmo dicho, pero en lo sucesivo, si ocurriese otro bautismo, se cantará *Te Deum* en lugar del dicho *Laudate*, exigiendo los derechos según la solemnidad”⁷⁰.

Las funciones contratadas eran una importante fuente de ingresos para los músicos que participaban en ellas. Es lógico, por lo tanto, que la Capilla estuviese interesada en conseguir el máximo número posible de contrataciones. Una de las estrategias desarrolladas por el conjunto en este sentido fue la de adaptar su repertorio a los gustos de sus contratantes. A continuación voy a describir cuáles fueron las principales medidas que se tomaron al respecto.

En 1800, la Capilla, entendida como grupo de músicos hermanados, consideraba que el repertorio musical con el que contaba para las funciones contratadas era excesivamente limitado, cuantitativamente hablando. Por este motivo, decidió empezar un proceso de reforma del mismo: “Se juntó la Capilla de Música [...] para elegir Mayordomo [...] y tratar sobre la reforma de papeles con que debería servirse la Capilla en sus funciones”⁷¹.

La “reforma de papeles” obligó a los músicos de la agrupación a realizar un sobreesfuerzo económico, de manera que pudiera contarse con una cantidad sufi-

⁷⁰ *Libro de las fiestas*, f. 34r (nota segunda al Bautismo en la Parroquia de los Mártires, 20.09.1803). Los subrayados son originales. Para otras celebraciones similares, la Capilla también hizo adaptar un villancico de José Pons: [8/196-197] “Villancico *Si del pecho inflamas* del señor Pons, con voces duplicadas para bautismos, [de] primera clase”. El subrayado es original. La cursiva es mía.

⁷¹ *Libro de las fiestas*, f. 1r (Junta de Capilla de 30.12.1800).

ciente de dinero para emprenderla y mantenerla. La tarea de adquirir nuevas composiciones (y de separar del repertorio otras) se dejó en manos de la persona que cada año desempeñó el puesto de mayordomo. En 1809 se acordó que el Mayordomo fuese asesorado en esta delicada tarea por otros dos músicos hermanos:

“Más acordó la Capilla que cuando el Mayordomo necesite reponer obras de música o copiar algunas por hallarse indecentes [las que hay] será siempre con intervención de los diputados de la Capilla, para que los tres unidos vean si es más útil mercar obra nueva en lugar de la vieja que copiar éstas [las viejas] y si no hace falta o es música malhoída [sic] borrarla del inventario para que no sirva más”⁷².

Aparentemente se primaron dos líneas de actuación: adquisición de obras “nuevas” y de calidad, y supresión de obras viejas, repetidamente interpretadas o estilísticamente antiguas y susceptibles de ser sustituidas por otras (“mercar obra nueva en lugar de la vieja [...] y si no hace falta o es música malhoída borrarla del inventario”) ⁷³.

Sin embargo, antes de seguir profundizando en estos aspectos, creo imprescindible advertir acerca de lo peligroso que, en este contexto, resulta asociar los conceptos de “reforma” del repertorio y “novedad” de las obras musicales con la idea de modernización del repertorio, tal y como la podemos entender en la actualidad. Podría pensarse que el interés de los músicos de la Capilla por adquirir obras “nuevas” fue el reflejo de un cambio en el gusto estilístico de los oyentes. Además, resultaría muy tentador asociar automáticamente este cambio con una transformación radical del repertorio o/y relacionarlo con los ricos intercambios comerciales y de mentalidades que se vivían en la época en una ciudad como Málaga, abierta a tendencias de todo tipo procedentes del resto de Europa⁷⁴.

Hay que tener en cuenta que el interés por la interpretación de obras nuevas es una constante, claramente visible en las relaciones de fiestas en toda España e Hispanoamérica, desde por lo menos mediados del siglo XVIII⁷⁵ y que para los músicos y el público de la época, la idea de “novedad” de una obra musical no implicaba necesariamente que la obra hubiese sido recientemente compuesta o que reflejase tendencias estilísticas de vanguardia. Muchas veces una obra “nueva” era simplemente una obra que no había sido interpretada antes por un determinado conjunto

⁷² *Libro de las Constituciones*, f. 14v (Junta de Capilla de 04.01.1809).

⁷³ *Libro de las Constituciones*, f. 14v (Junta de Capilla de 04.01.1809).

⁷⁴ Sobre la intensa actividad comercial del puerto de Málaga y su influencia e implicaciones en la mentalidad de la Málaga de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, véanse por ejemplo los trabajos de VILLAS TINOCO, Siro, *Málaga en tiempos de la revolución francesa*. Málaga, Universidad de Málaga, 1979; VILLAR GARCÍA, Begoña, *Los extranjeros en Málaga en el siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982 y ESPINAR CASAJÚ, Ana María, *Málaga durante la primera etapa liberal (1812-1814)*. Málaga, Diputación Provincial, 1994.

⁷⁵ TORRE MOLINA, María J. de la, *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Granada, Universidad de Granada, 2004, 3 vols, págs. 349-394.

musical o que era desconocida para la mayor parte del público. Por eso, uno de los objetivos de los párrafos que siguen es aquilatar cómo se conciliaron las ideas de tradición y modernidad en las transformaciones sufridas por el repertorio de las funciones extracatedralicias, tal y como las refleja el inventario de 1806-1814, y de qué manera las preferencias o exigencias de los comitentes de las celebraciones determinaron tanto el estreno de obras no oídas con anterioridad como la interpretación reiterada de otras composiciones.

En líneas generales, uno de los rasgos más destacados del repertorio musical de la Capilla, tal y como es descrito por cada uno de los 12 inventarios realizados (no sólo por el de 1808-1814) es su modernidad, cronológicamente hablando. La obra más antigua, [8/81], fue compuesta en 1730⁷⁶. No hay rastros de composiciones anteriores, ni de la música de los grandes Maestros del Renacimiento ni de destacados compositores de finales del siglo XVII y principios del XVIII, como Pere Rabassa, que sí está representado en el fondo catedralicio⁷⁷.

Una comparación superficial de los inventarios [1] y [8] permite concluir que más que de un desmantelamiento del repertorio previo, lo adecuado sería hablar de un notable enriquecimiento del mismo. Este enriquecimiento se llevó a cabo atendiendo a cuatro líneas maestras: a. Adquisición de obras, b. Realización de nuevas copias de obras que ya tenía la Capilla, c. Mantenimiento de composiciones propiedad del conjunto y d. Supresión de algunas piezas.

La adquisición de nuevas obras se llevó a cabo principalmente de cuatro maneras: a. Mediante el encargo directo al compositor (o mediante la cesión por parte de éste de alguna obra a la Capilla). Trataré con más detenimiento este tema más adelante, cuando hable de los autores mejor representados en el inventario; b. Mediante la compra de copias usadas de la composición; c. Mediante préstamos para copia (la Capilla o su Mayordomo conseguían que algún músico cediese temporalmente copias de la composición, de manera desinteresada o a cambio de préstamos de obras propiedad del conjunto) y d. Mediante la cesión de copias usadas, normalmente por parte de los músicos de la Capilla.

La adquisición de obras nuevas fue fomentada por los comitentes de la Capilla, tanto de forma indirecta (el conjunto sabía que las obras poco oídas atraían la atención sobre ellas), como de manera directa. A lo largo de los años 1800-1814 fueron varios los comitentes que dieron dinero expresamente para que el conjunto pudiese interpretar obras nuevas, u obras adaptadas, en las ceremonias que patrocinaron. Por ejemplo, en abril de 1803 la Capilla intervino en una ceremonia de profesión que incluyó una Misa y un Te Deum. Los comitentes de la "fiesta" abonaron 100 reales "para gastos de

⁷⁶ Véase Apéndice, [8/81] "Motete a San Pedro de Alcántara, sin violines [y] a cuatro [voces] con acompañamiento, para [fiestas de] todas [las] clases, del Maestro Sanz". La obra se conserva en la actualidad en la Sección de Música del Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga: SANZ, Francisco. *O! Felix poenitentia. Motete a cuatro a San Pedro de Alcántara [...]* "Para el Archivo de esta Santa Iglesia (1730)": signaturas 174-1, 174-2 y 174-3.

⁷⁷ Véase *Catálogo*, vol II, págs. 779-780.

papeles [...] *para que se cantasen todas obras nuevas [sic]*⁷⁸. En una siesta celebrada en marzo de 1804 en el Convento de las Carmelitas, los organizadores propiciaron el estreno por parte de la Capilla de un *Stabat Mater* de Haydn⁷⁹.

Es importante hacer notar que las composiciones formadas por varios movimientos o números no tenían por qué ser adquiridas completas, un hecho que también arroja luz sobre las prácticas interpretativas que la Capilla tenía respecto a este tipo de obras. Por ejemplo, de la *Misa a cuatro y a ocho* de Francisco Javier García Fajer, la Capilla únicamente tuvo, al menos hasta febrero de 1827, dos números, el “Kyrie” y el “Gloria”⁸⁰. De la *Misa en La Mayor* de José Pons, la Capilla sólo tuvo, hasta 1814, el “Kyrie” y el “Gloria”⁸¹. Lo mismo sucedía con los Oficios de difuntos, en los que a menudo faltaba la “Segunda Lección”. Es posible que en este tipo de piezas las partes que no se tenían se sustituyesen con otras, pertenecientes a otras composiciones, incluso de otros autores, o que se interpretasen en cantollano.

La compra o el préstamo de copias usadas permitió a la Capilla hacerse con obras de autores, alejados geográficamente de Málaga, a un precio bajo, porque el mercado de copias de segunda mano era más barato que el mercado de obras nuevas.

El préstamo y la cesión de obras a la Capilla era beneficioso para el conjunto e individualmente para los músicos que lo realizaban. Además de ganarse el favor de otros compañeros, es posible que estos músicos pudiesen solicitar, a cambio, el préstamo para copia de una obra propiedad de la Capilla. Los préstamos o cesiones no tenían por qué cubrir la totalidad de los costes o ser de obras completas. Por ejemplo, Esteban Redondo regaló a la Capilla la composición de al menos una de sus creaciones, pero el conjunto tuvo que abonar la copia de la obra en *particellas* aptas para la interpretación⁸². No fue excepcional que algunos músicos cediesen las partes vocales de una composición, mientras que la Capilla tuvo que pagar por la copia de las partes instrumentales: “Más copia y papel del villancico del señor Pons Dulce María, que regaló el señor [Salvador] Beltri las voces y el instrumental costó 10 [reales y] 28 [maravedíes]⁸³.”

Vale la pena subrayar el interés que, no sólo la Capilla como colectivo, sino también los músicos a título individual, tenían por acumular copias de composiciones musicales. El uso que se les daban a estas copias, particulares, no puede ser documentado a partir de los inventarios, pero es de suponer que algunas de ellas estuvieron destinadas al estudio, pudieron servir de guiones de dirección o como fuentes

⁷⁸ *Libro de las fiestas*, f. 26v (nota a la ceremonia del 30.04.1803). La cursiva es mía.

⁷⁹ *Libro de las fiestas*, f. 45r (siesta del 29.03.1804).

⁸⁰ Véase Apéndice, asiento [8/12-13].

⁸¹ Véase Apéndice, asiento [8/14-15]. El “Credo”, el “Sanctus” y el “Agnus” se compraron en 1814.

⁸² Véase por ejemplo Apéndice, asientos [8/3]. Véase también cómo parece que José Blasco abonó los gastos de composición o/y de envío de “una Misa del Maestro Martínez”, mientras que la Capilla tuvo que pagar 31 reales por la obra, presumiblemente para cubrir los gastos de copia.

⁸³ Apéndice, asiento [8/19]. Véase también el asiento cuádruple [8/217-220].

para la elaboración de nuevas copias⁸⁴. Parece posible que en Málaga existiese un activo mercado de copias de segunda mano en el que la Capilla, o sus músicos, pudieron haber ocupado un papel muy destacado, no sólo como demandantes, sino también como proveedores, para otros conjuntos o para otros músicos ajenos a la agrupación. No obstante, el mercado musical que nutrió a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga excedió con mucho el ámbito local, como explicaré más adelante, cuando me refiera a los circuitos de circulación de repertorio que enlazaban con la ciudad o con su Catedral.

Las nuevas copias de obras musicales preexistentes se llevaron a cabo principalmente por dos motivos: porque los papeles que de ellas tenía la Capilla estuviesen “indecentes”, manchados, rotos o tan gastados que fuese sumamente difícil continuar leyendo en ellos, o por motivos técnicos. A menudo era necesario adaptar las composiciones a las condiciones de la Capilla en un determinado momento (por ejemplo, al número y a las posibilidades interpretativas de los cantores e instrumentistas disponibles) o a los requerimientos de una ceremonia en concreto:

“Son data sesenta y ocho reales que importaron las sesenta y ocho caras de copia de la *Misa de Cantollano* [de Juan Francés de Iribarren] que se copió para servir las fiestas que ocurriesen en tiempo de la epidemia [de fiebre amarilla], mediante la escasez de individuos para el desempeño de otras [obras]”⁸⁵.

Es necesario diferenciar la realización de copias nuevas de composiciones que ya formaban parte del repertorio de la Capilla, de la idea de simple mantenimiento de las composiciones. En esta época una nueva copia implicaba a menudo una repriminación o actualización de la obra musical objeto de interés, una labor que podía llegar a producir una obra musical bastante distinta de la “original”, y que era facilitada por el hecho de que, según parece, todas las obras polifónicas a papeles propiedad de la Capilla eran manuscritas, lo que permitió a los copistas realizar cambios, de más o menos calado, durante la elaboración de los nuevos ejemplares⁸⁶. El estudio a fondo de estas modificaciones excede con mucho los límites de este estudio. Ahora daré ejemplos de cómo las nuevas copias alteraron la obra preexistente para adaptarlas a distintas situaciones.

⁸⁴ *Libro de las Constituciones*, f. 18v. Véase también TORRE MOLINA, M. J. de la, “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España”, *op. cit.*

⁸⁵ *Libro de las fiestas*, f. 56v. La cursiva es mía. Sobre la adaptación de obras musicales propiedad de la Capilla para cubrir las necesidades de celebraciones concretas, véase también *Libro de las fiestas*, f. 34r (nota segunda al Bautismo en la Parroquia de los Mártires, 20.09.1803).

⁸⁶ Véase por ejemplo TORRE MOLINA, M. J. de la, “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España”, *op. cit.* Sobre la importancia de estas modificaciones en la consideración de la obra musical y sobre la necesidad e importancia de su estudio, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, “La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano”, *op. cit.*

Hay varios casos en los que se modificó el texto de una composición, por ejemplo para adaptarlo a ceremonias dedicadas a otros santos o a ceremonias diversas. Habría que estudiar en qué medida estas adaptaciones propiciaron alteraciones melódicas o/y rítmicas⁸⁷. Otros cambios fueron más radicales y afectaron al menos a la plantilla de la composición o/y a su estructura formal. La Capilla poseía dos versiones de un *Te Deum* de Jaime Balius, una a dos coros y otra con un solo coro: “Te Deum de primera y segunda clase del Maestro Balius, a cuatro y a ocho, con las cuatro voces de primer coro dobles, para que se pueda cantar con éstas solas”⁸⁸, y dos versiones de una *Misa de difuntos* del mismo autor: [8/51-52] “Misa [de difuntos] de primera clase del Maestro Balius, a nueve voces y con copia de [a] cinco voces para poder cantarla con solas estas [voces]”. Otro ejemplo: En la misma siesta en la que se estrenó el *Stabat Mater* de Haydn, también se tocó por primera vez una versión a dos coros de las *Letanías a cuatro* de José Aranaz. A la obra, posiblemente a petición de los comitentes, que pagaron los gastos de adaptación (y composición), se había añadido un segundo coro, realizado *ex novo*, presumiblemente en Málaga, por un autor distinto a Aranaz⁸⁹.

El mantenimiento en el repertorio de composiciones propiedad del conjunto debió estar a mi juicio determinado por tres factores, principalmente: La calidad que la Capilla reconocía en la obra mantenida (entendiendo calidad en un sentido amplio, que abarca la consideración del autor en un determinado momento y aspectos técnico-compositivos, estilísticos y estéticos y de adecuación litúrgico-ceremonial)⁹⁰; la tradición o la costumbre de interpretar en una ceremonia determinada una composición y los deseos de los comitentes.

Puede entenderse hasta qué punto se relacionaron tradición y deseos de los comitentes cuando se analiza el caso de la fundación de Leonardo de Urtusaustegui, la de las siestas de los días de la octava de la Concepción en la Catedral. Las cere-

⁸⁷ Véase Apéndice, asientos [8/61] “Miserere a dúo, a cuatro y a seis, para segunda y tercera clase, del señor Redondo, año [de] 1802” y [8/62] “Miserere para tercera clase, dotaciones y procesiones, *sacado todo para que pueda cantarse por dos versos del anterior*”. La cursiva es mía; [8/95-96] “Motete a solo con dos letras: *Caro mea* y *Beata Mater*, del Maestro Juncá, para tercera clase”; [8/109-110] “Mote [sic] a solo con dos letras, al Santísimo y de Mártir, del Maestro Juncá, para segunda clase”; [8/116-117] “Motete a solo *Yste sanctus*, y con otra letra para el Santísimo *Quantum potes*, del señor Redondo, [para] segunda clase”; [8/118-119] “Motete a solo con dos letras, al Santísimo y a la Virgen, *Angelorum esca*. [sic] y *Veni sponsa Christi*, del señor Juncá para segunda clase”; [8/125-126] “Motete a dúo con dos letras, *Qui manducat* y *Joanis Vocavitur*, del señor Juncá, [para] primera y segunda [clases]”; [8/134-135] “Admirable a cuatro y un motete a solo, con dos letras, al Santísimo y a las Vírgenes y Mártires, del Maestro Queralt”; [8/147-148] “Motete a cuatro con dos letras al Santísimo: [la] primera *O Admirable Sacramento* [y la] segunda *O Sacrum convivium*, del señor Pons, para fiestas de primera clase”; [8/185-186] “Gozos a San José a tres por don P. D. y B. [sic], para primera y segunda [clases], y sirven para San Antonio por tener las voces duplicadas”; [8/193-195] Dos Villancicos a la Virgen, y [sic] el primero con voces duplicadas para San Juan Nepomuceno”; [8/196-197] “Villancico *Si del pecho ymflamas* del señor Pons, con voces duplicadas para bautismos, [de] primera clase”; [8/207-208] “Gozos a Santo Tomás de Villanueva del Maestro Arquimbau. Pueden servir para San Antonio, [para] primera clase”. Los subrayados son originales.

⁸⁸ Véase Apéndice, asiento doble [8/67-68].

⁸⁹ *Libro de las fiestas*, f. 45r (siesta del 29.03.1804). Véase Apéndice 1, asiento [8/43].

⁹⁰ Cfr. TORRE MOLINA, María J. de la, “La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano”, *op. cit.*

monias tenían que ser solemnizadas por la Capilla de Música de la iglesia mayor y, para ello, el fundador, además de dejar al Cabildo las rentas necesarias para celebrarlas, regaló a la Capilla las obras musicales que debía interpretar en ellas: una colección de seis motetes de José Zameza y seis motetes de Manuel Mencía⁹¹. Los decididos intereses y preferencias musicales de Urtusaustegui desde luego ocuparon un papel fundamental en la configuración del repertorio musical vinculado a la fiesta de la Inmaculada en la Catedral de Málaga, no sólo en la época en la se instituyó la fundación, a finales del siglo XVIII, sino también mucho después: Los motetes de Zameza y de Mencía regalados por este patrono continuaron tocándose al menos hasta 1827, fecha en la que aparecen referenciados en el inventario [12], el último realizado por la Capilla, y probablemente hasta 1836⁹². Es posible que estas obras también se interpretasen en otras ceremonias dedicadas a la Inmaculada Concepción y, al menos en el caso de Zameza, que despertasen el interés por otras obras del compositor⁹³.

⁹¹ *Libro de las Constituciones*, f. 20r, nota: "Los dichos doce motetes los regaló a la Capilla el señor don Leonardo [de] Urtusaustegui, los seis primeros [son] del Maestro Mencía, año 1777, y los otros seis, del Maestro Zameza y con ellos se sirve la Dotación de dicho señor [Leonardo Urtusaustegui] a la Virgen de la Concepción en su Capilla de la Catedral".

⁹² *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*, op. cit. y *Libro de las fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*, op. cit.

⁹³ Véase cómo el inventario de 1806-1814 menciona varias obras más de Zameza en Apéndice, asientos [8/86] "Stabat Mater a dúo del Maestro Zameza, [para] segunda y tercera [clases]"; [8/89] "Stabat Mater a dúo del Maestro Zameza, [para] segunda y tercera [clases]"; [8/151] "Idem [villancico] a cuatro *Ovejuela perdida*, del señor Zameza, [para] tercera clase"; [8/152] "Idem [villancico] a dúo *O mi Dios*, [de] Zameza, [para] tercera [clase] y dotaciones"; [8/153] "Idem [villancico] a cuatro *Cuidado sentidos*, [del] señor Zameza, [para] tercera [clase] y dotaciones"; [8/155] "Idem [villancico] a cuatro *Para qué bien mío*, [del] señor Zameza, [para] tercera clase"; [8/156] Idem [villancico] a cuatro *Duérmete pulidito amor*, [del] señor Zameza, [para] tercera clase; [8/157] "Idem [villancico] a dúo *Hoy defiende nuestra fe*, [para] tercera clase, [del] señor Zameza"; [8/167] "Idem [villancico] a cuatro *Venid, celebrad*, [de] Zamaza [sic], [para] tercera clase" y [8/168] "Dúo *Jilguerillo que cantas*, [de] Zameza, [para] tercera clase". Los subrayados son originales.

Iconografía religiosa realizada por artistas andaluzas del siglo XIX

Matilde Torres López
Investigadora vinculada a la UMA

RESUMEN

El presente artículo es y resultado de varios años de investigación sobre la docencia y el aprendizaje artístico de la mujer en Andalucía en el siglo XIX¹, analizándola en su labor artística con la temática religiosa. Las copias de cuadros de grandes pintores se alternaban con las propias composiciones de algunas de ellas. Hoy existen pocas obras realizadas por mujeres pero resultan suficientes para apreciar por qué elegían este tema: bien porque habían adquirido un avanzado nivel de aprendizaje o por la propia devoción que muchas de las autoras profesaban en el ámbito religioso.

PALABRAS CLAVE: Arte/ Docencia/ Mujer/ Andalucía/ siglo XIX.

Religious iconography realized by andalusian women artists s of the 19th century

ABSTRACT

The present article is and result of several years of investigation on the teaching and the artistic learning of the woman in Andalusia in the 19th century, analyzing it in his artistic job with the religious subject matter. The copies of pictures of big painters they were alternating with the own compositions of some of them. Today few works realized by women exist but they turn out to be sufficient to estimate why they were choosing this topic: well because they had acquired an advanced level of learning or for the own devotion that many of the authoresses were practising in the religious area.

KEY WORDS: Art/ Teaching/ Woman/ Andalucía/ XIXth century.

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX fue bastante convulsivo, con unas actuaciones transgresoras y rotundas para la historia de España, por supuesto para Andalucía, ya que fue cuando se comenzó el cambio desde el Antiguo al Nuevo Régimen. Las estructuras políticas, jurídicas, económicas, sociales y culturales que habían estado inamovibles durante siglos entraron en un constante proceso de crisis, debido al fenómeno bélico y sobre todo revolucionario, que fueron muy profundos. Fue el siglo del liberalismo, de la revolución industrial y de la burguesía, por lo que las consecuencias de todos esos factores afectaron al país², aunque con matizaciones en las distintas provincias.

* TORRES LÓPEZ, Matilde: "Iconografía religiosa realizada por artistas andaluzas", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 271-286. Fecha de recepción: Abril de 2009

¹ TORRES LÓPEZ, Matilde. *La mujer en la docencia y la práctica y artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Edit. SPICUM. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2008. Págs. 11-16.

² BAHAMONDE, Ángel y MARTÍNEZ, Jesús A. *Historia de España siglo XIX*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005. Págs. 13-20.

Ante ese panorama también hay que mencionar que en Andalucía durante el siglo XIX existió una notable diferencia entre las provincias, particularmente en el aspecto económico, social y cultural, destacando algunos núcleos formado por las capitales costeras de Almería, Málaga, Granada y Cádiz. Sus características económicas y sobre todo comerciales, con la inclusión de una población foránea bastante extensa, abrió posibilidades y sobre todo un relativo cambio de mentalidad, para considerar necesaria la instrucción de la mujer en la actividad artística.

Otras ciudades como Córdoba, Sevilla y sobre todo Huelva y Jaén, donde las condiciones no fueron las óptimas en cuanto a esa sensibilización social, la idea de que la mujer pudiera tener un papel activo en el arte fue algo más paulatina durante este siglo. No obstante en la mayoría de las provincias, de forma más clara en el litoral mediterráneo, hubo un importante número de ciudadanos que apoyó las inquietudes de esas mujeres para adquirir conocimientos artísticos, encontrándose además artículos y tratados de esa centuria en los que sus autores cuestionaban la pésima instrucción que se daba a las jóvenes, además de aportar posibles soluciones para que tuvieran una mejor educación, incidiendo en la posible salida laboral.

Hay que destacar que la mayoría de las jóvenes que optaban por esta preparación, eran casi todas pertenecientes a la clase media de la sociedad, ya que eran ellas por conocimientos y posibilidades las que podían asistir a las clases o pagar a un profesor particular, pues la familia y el entorno les daba una base que les permitía recibir ese aprendizaje, aunque no debemos olvidar una realidad importante y es que en esa centuria en Andalucía había un elevado número de analfabetismo y concretamente la mujer se encontraba en el colectivo que mayores tasas tenía.

Hubo un importante número de pintoras, aunque no todas fueron artistas reconocidas por su labor, ni en su época, ni con posterioridad, e incluso de las conocidas tenemos poca información y casi nada de su obra, pues su trabajo difícilmente ha llegado hasta nuestros días. De muchas de ellas apenas conocemos datos, salvo las escuetas referencias en los catálogos de exposiciones en las que mostraron su trabajo o en las listas de alumnas de los distintos centros donde obtuvieron el aprendizaje de las técnicas artísticas.

La mayoría eran alumnas de las Escuelas correspondientes a las Academias de Bellas Artes y posteriormente de las Escuelas de Artes y Oficios; otras cursaban sus estudios en entidades privadas, como la Sociedad Económica de Amigos del País, el Ateneo o Liceo de sus respectivas ciudades, y también las había que aprendían de forma libre, recibiendo esta enseñanza específica en sus propios domicilios o en los talleres de renombrados pintores y docentes. Pero a todas ellas se las denominaba, independientemente de su nivel artístico, e incluso laboral, simplemente como "aficionadas", pues las que, por el reconocimiento de su labor artística, llegaron a ser nombradas académicas por la Academia de Bellas Artes de su localidad o por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tampoco fueron reconocidas en su trabajo, pensándose que casi todas copiaban –cosa muy normal en esa centuria– y creaban por "pura afición". También encontramos frecuentemente que muchas de

ellas, algunas con excelentes aptitudes para la creación artística, tuvieron que dejar su carrera cuando ya eran reconocidas, incluso fuera del ámbito local, a veces por la presión social, otras por obligaciones familiares –particularmente al contraer matrimonio–, no olvidando que les estaba permitido relativamente aprender y desarrollar sus conocimientos artísticos, pero siempre dentro de los límites, del círculo cerrado del hogar, como mucho de la familia y los amigos, pues mostrar su obra en exposiciones y eventos, sobre todo a nivel nacional, no estaba tan bien visto.

La mayor parte de estas mujeres llevaban varios años preparándose artísticamente, en particular las que estaban en las Escuelas de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios, por eso cuando presentaban obra a concursos y exposiciones, no era la primera vez que realizaban un trabajo, así que antes de mostrar, algunas de ellas ya tenían experiencia con los lápices, los pinceles o buriles, lo que nos lleva a pensar que debían tener más producción que las expuestas, sólo que no han llegado a nosotros.

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA MUJER.

La educación que recibía la mujer, ya desde su infancia, iba encaminada a hacer de ella una buena esposa y madre que ejerciera perfectamente su rol dentro del hogar; pues era el pilar fundamental de la familia, estructura básica de la estabilidad social del siglo XIX, e independientemente de la escala social a la que perteneciera. La enseñanza de la mujer en esa centuria, no estuvo exenta de problemas debido sobre todo a los altibajos políticos, pero vio una posibilidad de mejorar la situación a partir de la revolución de 1868, aunque los buenos propósitos apenas si se cumplieron, achacándose de ello a tres aspectos básicos como eran la mentalidad predominante, el tipo de trabajo que realizaban y sobre todo la poca preparación cultural que tenían³. En clases altas la educación iba marcada por un fuerte contenido espiritual y moral, más que intelectual, principios que se enseñarían en la propia casa, bien por la madre o por institutrices, dependiendo de la posibilidad económica; posteriormente se llevaría a la joven a colegios privados fuera del país, aunque poco a poco y con la creación de centros específicos para la enseñanza de la mujer en nuestra Comunidad, se quedaban más cerca de sus domicilios. Dicha educación consistía en saber un poco de lectura, escribir, bordar y coser, a veces algunas nociones de Geografía, Música y Dibujo, además de Francés que daba la nota al máximo de su preparación⁴.

³ ARIAS DE COSSÍO, Ana María. "Mujeres que miran al cambio de siglo". *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Atenea. Estudios de la mujer. QUILES PAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa. (Coord.). Edit. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2002. Págs. 101-104.

⁴ RAMOS FRENDÓ, Eva M^a. "El modelo burgués femenino visto a través del arte". *Actas del Congreso Luchas de género en la historia a través de la imagen*. QUILES FAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa. (Edit.). Tomo II. Edit. Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación Prov. de Málaga. (CEDMA). Málaga, 2002. Págs. 222-225.

Centrándonos en la educación artística, vemos la dificultad de acceso que las jóvenes tenían para entrar a las academias, cuando estaban creadas, y si lo lograban, la deficiencia del plan de estudios que se les aplicaba, lo cual generó problemas en la formación artística de la mujer. Si bien, las clases de enseñanza artística destinada a ese colectivo se fueron instaurando poco a poco, tanto en las academias oficiales como en los centros privados, las asignaturas que se les impartía fueron limitadas, adaptándolas siempre a su género. Las primeras escuelas reconocidas oficialmente tenían el claro propósito de formar a las alumnas para la posterior inserción en las industrias artísticas. Otras muchas jóvenes optaron por diferentes vías o canales de aprendizaje e incluso decidiendo aprender por ellas mismas, con la ayuda de tratados y cartillas de dibujo⁵.

El comienzo del aprendizaje de las jóvenes, era la copia de objetos geométricos, composiciones que se iban dificultando según la experiencia adquirida. Tras el aprendizaje del dibujo y la composición, pasaban a utilizar la pintura y a realizar bodegones y cuadros de flores. Otro camino era las clases particulares; esa enseñanza la impartía mayoritariamente profesores que trabajaban en centros oficiales, pero también a nivel privado, bien en los domicilios de las jóvenes o en su propio taller⁶. Muchos de los maestros debieron ser autónomos, siendo la mayoría de las veces pintores no reconocidos.

Aunque en menor cantidad, también hubo mujeres profesoras que impartían la asignatura de Dibujo y otras la de Pintura. Esas profesoras daban clase a otras mujeres, a veces particulares, otras, en menor cantidad, en centros oficiales. Tanto ese tipo de enseñanza, como la venta de sus obras, era una labor que relativamente no estuvo mal vista en la sociedad, pudiéndose por tanto ganar la vida profesionalmente. Sin embargo hay que señalar que la docencia impartida por la mujer podía ser más deficiente debido a que su formación estuvo más limitada, tanto en la técnica como en la historia del Arte, arrastrándose la situación generación tras generación. Mientras la mujer siguió con ese tipo de instrucción artística, la mayoría de ellas no pudo crear determinadas composiciones, ni mostrarlas, menos aún sacarlas al mercado, quedando sus expectativas casi reducidas a la actividad industrial.

Por otra parte, las docentes enseñaban un tipo de arte denominado peyorativamente femenino, lo que evitaba complicaciones por una parte, aunque en el fondo sólo fuera lo que podían enseñar, bien porque estaba en los planes de estudios que debían seguir, bien porque era lo que a ellas les habían permitido aprender⁷. Muchas

⁵ FREIXA, Mireia. "Las mujeres artistas. Desde la Revolución francesa al fin de siglo". *Historia del Arte y mujeres*. Atenea. Estudios sobre la mujer. SAURET, Teresa. (Coord.). Universidad de Málaga. Málaga, 1996. Págs. 78-80.

⁶ Povedano MARRUGAT, Elisa. "La mujer española en la educación artística del siglo XIX: Academia, Escuela de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios". Actas del Congreso *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Tomo II. QUILES FAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa (Edit.). Tomo I. Edit. Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación Prov. de Málaga. (CEDMA). Málaga, 2002. Pág. 52.

⁷ DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX. Mujeres pintoras en Madrid: 1868-*

de ellas provenían de la actividad artística, situación que tuvieron que cambiar a la hora de contraer matrimonio, acomodándose por ello a un trabajo más íntimo o recogido como era la enseñanza. La mayoría pertenecía a familias de pintores, lo que les daba más prestigio o garantía para montar su propio taller de Dibujo o Pintura. De esas profesoras hay que decir que muchas contaron con un gran número de alumnas, incluso más que algunos profesores varones, pues como es lógico, en ese siglo y bajo su mentalidad, se veía mejor enviar a las hijas a formarse con otras mujeres.

FORMACIÓN.

Cuando hablamos de una “estética femenina”, siempre hemos de tener en cuenta las circunstancias, las limitaciones que durante toda la historia ha tenido la mujer artista. El arte de las mujeres no se diferencia en lo básico al del hombre, pero sí en su aprendizaje, sus conocimientos artísticos, así como las propias experiencias personales, que por el hecho de ser mujer, le ha estado limitado a todos los niveles.

Llegados a ese punto, nos encontramos con un grave problema a la hora de entender el papel de la mujer artista durante el siglo XIX, que no sólo tenía dificultades para acceder a una educación completa, pues se ha excluido de la clase de *Anatomía Pictórica*, de la figura humana. De esa asignatura se excluía a la mujer no solamente en nuestras academias y escuelas, sino también, en el resto de Europa y América y en períodos anteriores, ya que esa clase se consideraba indecorosa y atentaba contra la moral de las jóvenes. No obstante, en toda representación artística de esa centuria, el dibujo del desnudo constituía la base para la preparación académica y posteriores composiciones, tanto pictóricas, como escultóricas⁸.

Esas asignaturas tabú para la mujer le han afectado en su creación artística durante toda la historia, pues que no pudiesen aprender dichas materias ya las descalificaba de antemano para hacer grandes composiciones, para entrar en las academias, para optar a becas y premios, quedando siempre atrás y limitándose a hacer lo que les dejaban: copias de los llamados temas “menores”, según los esquemas academicistas y sobre todo durante el siglo XIX⁹.

La técnica utilizada por la mujer, en todos los tiempos, ha sido variada dependiendo sobre todo de la economía y de la posibilidad de poder utilizarlas. Hay que reconocer que independientemente de la preparación artística, le seguía el factor económico, intentando localizar lo más asequible a sus bolsillos para poder obtener los materiales, siempre dentro del campo de la pintura, aunque algunas de ellas, muy buenas profesionales tanto en la labor artística como en la docente, provenían

1910. Tomo II. Dpto. de Historia del Arte. Fac. de Geografía e Historia. Univ. Complutense de Madrid. Madrid, 1987. Pág. 482-484.

⁸ AGUILERA, Emiliano M. *El desnudo en el Arte*. Edit. Joaquín Gil. Barcelona, 1932. Pág. 5.

⁹ DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Edit. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid, 1987. Págs. 191-197.

de talleres de manufacturas donde pintaban decorando objetos varios, bien en madera, tela e incluso sobre marfil.

Las jóvenes comenzaban casi siempre, en su propio domicilio para pasar luego a las academias, en las que aprendían realizando composiciones a lápiz, a veces de dos o más colores, después trabajaban con el pastel, la acuarela que era la técnica más utilizada desde finales de la Edad Media y durante todo el XIX, ya que se consideraba respetable y propia para las mujeres, o directamente pasaban al óleo¹⁰, suponiendo que para trabajar con éste último, se debía tener un aprendizaje bastante bueno, así como unos conocimientos aceptables del material utilizado.

ICONOGRAFÍA RELIGIOSA.

Entre los temas iconográficos trabajados por la mujer, destaca el religioso, es más, éste se le permitía y potenciaba, pues no hay que olvidar que mediante la imagen, la Iglesia enviaba mensajes a sus fieles, de forma directa y efectiva, ya que la mayoría del pueblo no sabía leer, y mediante la iconografía de la Virgen –sobre todo–, de Jesucristo y la vida de los Santos, se daba a conocer la doctrina católica. La Iglesia utilizaba los programas iconográficos como propaganda, que sobre todo iba destinada a la propia mujer, ya que se ensalzaba la virginidad, la maternidad y la familia, por supuesto la virtud, y era ella la destinada de transmitir los cánones establecidos. Así las representaciones religiosas se realizaban de forma más íntima y familiar, para llegar a la sensibilidad y la emoción del espectador, destacando entre todo el plantel religioso, el de las imágenes de Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal¹¹.

La temática religiosa tiene una larga trayectoria y afianzamiento, cuando hablamos de que era la mujer quien ejecutaba esas obras, desde la época Moderna hasta bien entrado el siglo XX. También se utilizaba como modelo educativo destinado al colectivo femenino, a las heroínas del Antiguo Testamento; no hay que olvidar que el papel de esas mujeres siempre era el de esposa y el de madre y dando ejemplo de moralidad, entre ellas destacan Judith, Débora, Esther y Abigail.

En los centros artísticos de Andalucía, las pintoras que tenían una experiencia considerable copiaban frecuentemente los cuadros religiosos de reconocidos maestros, a veces en pequeño tamaño, otras en grandes lienzos. La preferencia era por los reconocidos pintores del Barroco como Velázquez y Murillo, sobre todo el segundo quien fue mayoritariamente copiado, definiéndolo a finales de siglo como un

¹⁰ DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. "El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres". *Historia del Arte y mujeres*. Atenea. Estudios sobre la mujer. SAURET, Teresa. (Coord.). Universidad de Málaga. Málaga, 1996. Págs. 23-29.

¹¹ CHERTA MANSÓ, M^a Ángeles. "La imagen religiosa femenina en la educación de las mujeres vista por las propias artistas del Siglo de Oro en España". *Actas del Congreso Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. QUILES FAZ, Amparo y SAURET GUERRERO, Teresa. (Edit.). Tomo I. Edit. Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación Prov. de Málaga. (CEDMA). Málaga, 2001. Págs. 733-735.

“pintor de señoritas”¹².

Haciendo un recorrido por diversas provincias andaluzas, hay que decir que en Cádiz hay algunas de las escasas obras que han llegado hasta hoy, de buena calidad y realizadas por varias autoras que trabajaron esta temática.

Una de ellas es Josefa Campero quién mostró dos cuadros en la Exposición de Bellas Artes celebrada en 1840, promovida por la Academia de Bellas Artes de Cádiz, con los títulos de *Un monje* y a *Nuestro Señor Jesucristo difunto*, además de una copia de Poussin realizada a tinta china. También presentó otros trabajos en la exposición de 1841 celebrada en la misma ciudad.

Ana Gertrudis Urrutia y Garchitorea. Artista nacida en Cádiz en 1812, que falleció en 1850. Pintora y académica de mérito en la sección de Pintura histórica de la Academia de Bellas Artes gaditana en el año 1846, realizó notables copias al óleo que figuraron en diversas exposiciones públicas de la ciudad, destacando entre ellas *San Jerónimo* que se conserva en la Catedral de Cádiz.

Otra obra fue la titulada *La resurrección de la carne*, cuadro conocido por el *Juicio*, que figuró en la Exposición Nacional de 1846 y *Santa Filomena*, composición de gran valor pictórico que actualmente se encuentra en la Catedral gaditana.

Abencia Villa Lombera, participó en diversas exposiciones de Bellas Artes celebradas en la ciudad gaditana y a las que presentó diferentes trabajos, siendo muy elogiadas sus copias de *San Antonio*, *Santa Clara* y la *Cabeza de un Apóstol*.

N. Younger presentó dos obras a la Exposición Pública convocada por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en agosto de 1854; uno de los lienzos representaba un *Ecce-homo*.

Susana de la Biesca, también alumna de la Escuela, presentó el lienzo titulado *La Virgen de la Paloma* en la Exposición Pública de 1856, muestra que fue promovida por la Academia de Bellas Artes gaditana.

Abencia de Viya, compañera de aula de las anteriores autoras presentó dos pinturas tituladas *D^a Blanca* y *San Antonio* a la Exposición Pública de 1856, promovida por la Academia de Bellas Artes de Cádiz. Presentó un lienzo con la copia de *Un Apóstol* en la Exposición Pública de 1858, por el que le concedieron medalla de plata.

Ángeles Díaz Rocafull presentó en la Exposición de Cádiz celebrada en el año 1879, un lienzo al óleo de *San Joaquín*. Su hermana Pilar mostró en la misma Exposición un cuadro en el que representaba a *San Vicente*.

Emilia Enrile y Flores fue premiada por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en la sección de Pintura. Discípula de la Escuela obtuvo en distintas ocasiones las felicitaciones de la prensa y el elogio de los especialistas. Al finalizar el curso académico de 1852-53 fue premiada con medalla de plata por la asignatura de *Dibujo de Figura*. La misma distinción la recibió al siguiente curso por la sección de Pintura.

¹² GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *La Fortuna de Murillo*. Edit. Excma. Diputación Prov. de Sevilla. Sevilla, 1989. Pág. 251. Hay bastante información sobre las copias de Murillo realizadas por mujeres. Era también el predilecto de las mujeres de la familia real como la reina María Cristina, Isabel II y la reina madre, quienes habían realizado copias de Sagradas Familias y de Vírgenes del pintor sevillano.

En la Exposición de 1856 presentó una copia al óleo de la *Hermosa Judith*, habiendo sido premiada con la medalla de plata en las Exposiciones de 1858 y 1862 por sus cuadros *La Virgen de los Dolores*, *San Francisco* y *San Félix de Cantalicio*, ésta última copia de Alonso Cano.

María del Pilar Escribano y Paul, también alumna de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz presentó dos obras a la Exposición Pública de 1856, promovida por la Academia. Dichas obras eran las tituladas *Esther y Asuero* y un *Retrato de Mignard*. En 1861 contribuyó para la rifa de objetos artísticos, destinada a recaudar fondos y colocar un monumento en su ciudad natal al pintor Murillo. Las obras ofrecidas eran *Una Dolorosa* y *Un Salvador*.

Amalia García de Michelena presentó obra a la Exposición Pública celebrada en Cádiz en 1854, promovida por la Academia de Bellas Artes de la ciudad.

También llevó el lienzo titulado *Jacob y Lia* a la Exposición Pública organizada por la misma entidad el año 1856.

Alejandrina Gessler de Lacroix, conocida como Madame Anselma, fue una pintora nacida en Cádiz en 1831, hija de Alejandro Gessler, cónsul general de Rusia en España y de Aurora Shaw. Alejandrina aprendió en Cádiz sus primeras lecciones de Dibujo y de Pintura. En 1852 comenzó un viaje de estudios con sus padres a los museos de Madrid, Londres, París, Berlín y San Petesburgo. Finalizado el viaje en 1853, se instaló en París, trabajó en la capital con los pintores Gerome, Baunat, Chaplin y Lefevre, mostrando su primera obra en el Salón de 1863, titulada *La Sagrada Familia*, cuadro que estaba destinado al castillo de Montegut en Francia. A partir de entonces participó con bastante frecuencia en los salones de París, presentando retratos, cuadros de temática religiosa o costumbrista. Posteriormente se dedicó al género decorativo y a ese estilo pertenece su obra más importante, como la pintura de tres paños que decoraba el salón principal de su palacio de París y que hoy se encuentra en el salón de retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz. En esa composición se representaba *La pintura*, *La tierra* y *Las cuatro estaciones*.

Cuando volvió a Cádiz en el año 1871, se dedicó a pintar temas relacionados con el costumbrismo español, como escenas de Carnaval, Semana Santa y Corpus. Viajó a Marruecos y de allí regresó a París. La Academia de Bellas Artes de Cádiz la nombró académica supernumeraria en 1872. Cinco años después de haber sido nombrada académica, Alejandrina Gessler presentó un pequeño lienzo a la Exposición de Bellas Artes, organizada por la Academia gaditana, cuyo título es *La Adoración de la Cruz*, por dicha obra fue premiada con la medalla de oro¹³.

Tras una gran labor, reconocida y premiada por sus contemporáneos, esta artista fue nombrada Académica Correspondiente en París, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹³ MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí y L.F. CAO, Marian. *Pintando el mundo: Artistas latinoamericanas y españolas*. Cuadernos inacabados, nº 37. Edit. Instituto de la Mujer y Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Madrid, 2000. Pág. 177.

En 1891, le fue encargada la pintura del techo del Ateneo de Madrid, que es una de sus mejores obras, nombrada por ello socia de honor de la entidad. Esta pintora publicó diversos trabajos y un libro titulado *Recuerdos de Cádiz y de Puerto Real*. Al morir, en el año 1907, legó al Museo de Cádiz el techo que pintó para su palacio: el telón boceto –de grandes dimensiones- para el teatro de Cádiz y el cuadro *La adoración de la cruz*, entre otras obras. Este cuadro se puede contemplar en el Museo Provincial de Cádiz [1].

Carolina Delgado, alumna de la Escuela de Bellas Artes presentó una copia al óleo en la Exposición Pública promovida por la Academia de Bellas Artes gaditana. Fue premiada con medalla de plata en la Exposición de Cádiz de 1862, por un cuadro representando a *San Sebastián*.

Enriqueta Hidalgo, pintora y discípula de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, fue premiada mientras cursaba estudios. En la Exposición Provincial del año 1862, celebrada en la ciudad presentó un cuadro titulado *La Concepción*, por cuyo trabajo recibió una mención honorífica.

Victoria Martín Barrie del Campo nacida en Cádiz en 1784¹⁴. Pintora y académica supernumeraria de la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal.

En las diferentes exposiciones públicas celebradas en Cádiz y en otras capitales andaluzas, desde 1840 a 1885, presentó numerosos lienzos –copias-, retratos y cuadros de composición, entre los trabajos deben mencionarse como más notables: *Un nacimiento*, *Susana en el baño*, *Dance tocando el arpa*, *La Magdalena y Cupido niño con un jilguero*.

En la nueva Catedral de Cádiz se conserva de esta pintora un *San Lorenzo*, que está en la capilla de las Reliquias, así como una *Dolorosa* [2]. Fue una de las responsables de la influencia del academicismo gaditano, en la pintura que se hizo en Málaga en la primera mitad del siglo.

Expositora asidua en la Academia de Cádiz desde 1840, aparece su nombre por primera vez en Málaga en 1843, cuando fue nombrada socia de mérito del Liceo Artístico, además de ejercer la docencia.

En la Exposición de 1845, realizada por esa entidad, expuso los cuadros titulados *Sagrada Familia*, *Susana en el baño* y *David calmando las iras de Saúl*. El



1. *La adoración de la Cruz*. ALEJANDRINA GESSLER SHAW.

¹⁴ B.M.C. (Biblioteca Municipal de Cádiz). Fondos impresos de la Academia Provincial de Bellas Artes. Real Decreto dando una nueva organización a las Academias y Estudios de Bellas Artes. Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica de Cádiz. Cádiz, 1850. Pág. 5.



2. *Dolorosa*. VICTORIA MARTÍN.

secretario del Liceo elogió su forma de trabajar e invitaba a los pintores locales a seguir su modelo, fue esa una recomendación muy seguida, sobre todo por los pintores de temática religiosa. En el mismo catálogo de la Exposición se alude a su participación en otras exposiciones locales.

En 1847 se le nombró académica de mérito de la Nacional de Santa Cristina de Cádiz, hasta el año 1849 en que se extinguió, y en 1853 fue nombrada supervisora de la Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Murió en 1869. En su ciudad se conservan varias obras realizadas por ella.

La escultora María del Carmen Ponce de León, en las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en 1858 y 1862, en Jerez de la Frontera, obtuvo respectivamente medallas de bronce y de plata por su escultura titulada *Safo*, en yeso y un grupo escultórico de las *Santas Justa y Rufina*.

Manuela Muñoz de Cacho llevó un cuadro titulado *La Sentencia de Jesús* a la Exposición Pública organizada por la Academia de Bellas Artes gaditana, en 1860.

A la Exposición Provincial de Cádiz del año 1862, presentó el cuadro de *La Virgen y Santa Ana* por el que obtuvo medalla de plata.

Antonia Oviedo, pintora gaditana que en la Exposición celebrada en Cádiz el año 1879, presentó varios lienzos titulados *Ecce Homo*, *La cena* y *Un coro de frailes*. Fue premiada con medalla de bronce.

Angelina Paredes Ramírez, nacida en Cádiz y discípula de la *Clase de Señoritas* de la Escuela de Bellas Artes. Obtuvo un accésit en la sección de Pintura, en la Exposición Provincial que se celebró en la ciudad el año 1879. Realizó un *Ecce Homo* [3] al óleo que obtuvo el primer premio de la Exposición de Bellas Artes de



3. *Ecce Homo*. ANGELINA PAREDES RAMÍREZ.

Cádiz celebrada en 1887¹⁵.

Matilde Pelufo, pintora gaditana que llevó obra a la sección de Pintura en la Exposición Pública, promovida por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en 1854. También participó en la Exposición de Cádiz celebrada el año 1879, a la que presentó un lienzo titulado *La Magdalena*.

Enriqueta Rocafull, pintora que residía en Jerez de la Frontera. En el año 1879 concurrió a la Exposición Provincial de Cádiz llevando tres cuadros originales titulados *La Magdalena*, *La Concepción* y *Lección de música en un colegio religioso*. Por la última composición recibió medalla de bronce.

Dolores Rubio de Zurita fue alumna de la Escuela presentó obra a la Exposición Pública celebrada en la Academia de Bellas Artes de Cádiz en 1854. En la Exposición celebrada en la misma ciudad en el año 1879, presentó tres lienzos titulados *Santa Teresa*, *El Divino Pastor* y *Un Apóstol*. Fue premiada con medalla de plata.

Ana Bayo presentó en la Exposición de Cádiz de 1879, un cuadro de *San Pedro* realizado al óleo, copia de Ribera, y por el que obtuvo una mención honorífica.

Pintora y escultora era Julia García que presentó varias de sus obras a la Exposición de Cádiz del año 1879. Fue premiada con mención honorífica por un lienzo ejecutado con la imagen de *Santa Cecilia*.

En Granada también hubo un importante grupo de mujeres que pintaban

¹⁵ A.E.B.A.C. (Archivo de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz). Libro de Actas de 1881 a 1891. Estudios Libres de Señoritas-Lista de examinadas. Pág. 37. Este cuadro se encuentra actualmente en el museo *La Casa del Ángel*, de Ángel Garó, en Málaga, cuyo propietario es familiar de esta autora y al que le agradecemos el permiso para fotografiar el lienzo.

temas religiosos, entre ellas Marina Aguilera quién presentó una copia de *Ecce Homo* a la Exposición de Pintura de 1898 organizada por el periódico *El Defensor Granadino*, en su Salón de Bellas Artes.

Carmen Balluertas realizó un cuadro titulado *Virgen del Carmen*, por el que se le concedió el título de socia de mérito, en la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada en el año 1862.

Clementina Careaga participó en la Exposición de Bellas Artes de 1857 organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada; presentó dos cuadros de *Apóstoles*.

Josefa Dávila, condesa de Catres, presentó dos copias en la sección de dibujos a lápiz, de la Exposición de Bellas Artes de 1849 organizada por el Liceo Artístico y Literario de Granada. A la Exposición de Bellas Artes de 1857 organizada por la Sociedad Económica de granadina, presentó un cuadro titulado *Adoración*.

María del Carmen Enríquez y Ferrer. Hija de Francisco Enríquez García y hermana del notable arquitecto y también pintor Francisco Enríquez Ferrer, estudió *Dibujo y Pintura* bajo la dirección de su padre, director de la Academia de Bellas Artes de Granada. Presentó en la inauguración del Liceo granadino, el 18 de noviembre de 1839, un cuadro al óleo titulado *Una Sibila*. A la convocada en noviembre de 1841, presentó un cuadro titulado *Querubín*.

Su hermana Soledad, igual que ella aprendió de su padre las técnicas artísticas¹⁶. La Sociedad Económica de Amigos del País granadina, le hizo entrega de una carta de aprecio en el año 1835, a partir de la cual viajó a Madrid para perfeccionarse en la pintura, realizando copias de cuadros de artistas célebres del Museo del Prado.

Llevó a la inauguración del Liceo en 1839, presentó varias obras entre la que estaba la titulada *Una Virgen*. En su ciudad natal pintó los *Retratos* de varios arzobispos¹⁷.

El 16 de septiembre de 1856 fue nombrada profesora ayudante de la clase de *Dibujo para señoritas* de la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada.

Alrededor de 1858 el matrimonio compuesto por Miguel Fernández-Cortacero Oliver y Ascensión Hernández, le encargaron para la capilla del Sagrado Corazón de la Iglesia de Alhendín –de la cual eran fundadores-, un programa iconológico del que hay siete cuadros, compuesto por un *Sagrado Corazón de Jesús, San Diego de Alcalá, Santa Inés [4], San Patricio, San Miguel Arcángel, la Ascensión del Señor y San Antonio de Padua*.

Dolores Figueras presentó a la Exposición de Bellas Artes de 1857, un lienzo titulado *Jesús profanado por un judío*.

A María García se le concedió el título de socia de mérito en 1862, al presentar dos cuadros a la exposición realizada por la Sociedad Económica de Amigos del País en Granada, uno de ellos era la imagen de una *Virgen*.

¹⁶ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Artes plásticas en la prensa granadina del siglo XIX*. Edit. Universidad de Granada. Arte y Arqueólogo. Biblioteca de Humanidades. Granada, 2001. Págs. 89-90.

¹⁷ MOLINA VALERO, José. *La iglesia de Alhendín. Historia y Arte*. Imp. Miguel León. Alhendín. Granada, 2000. Págs. 131-141.

Emilia Gerona presentó un lienzo de *Cristo en el huerto*, en la exposición realizada en 1862 por la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, concediéndosele el título de socia de mérito. Su hermana Eulalia mostró obra en la Exposición de Bellas Artes de 1857 organizada por la Real Sociedad de Granada a la que presentó un lienzo en el que representaba a *San Marcos*.

Josefa Gumucio y Grinda. Pintora natural de Granada y discípula del pintor Francisco Mendoza. En las Exposiciones de la Academia de San Fernando de Madrid de los años 1848 y 1854, y de la General de Bellas Artes de 1856, expuso varias copias y retratos, además de la composición titulada *Aparición de la Virgen a Jaime I de Aragón*.

Dolores Jiménez Herrera y Lantoni residente en Granada en 1883. Realizó diversas copias al óleo tituladas *Un Crucifijo*, *La Dolorosa*, *San Juan* y *La Magdalena*, además de un cuadro *El martirio de Fray Ginés López Yáñez de Quesada* para la iglesia del pueblo de Mula, en Murcia.

Carmen Laín presentó varias copias pequeñas de Tiziano y Veronés, una de ellas titulada *La Adoración*, a la Exposición de Bellas Artes de 1857.

A Francisca Javiera Montealegre se le concedió mención honorífica en 1866, por una copia al óleo de *San Antonio*, presentada en la Sociedad Económica de Amigos del País en Granada.

Aurelia Navarro Moreno. Pintora nacida en Granada en 1882. Se formó artísticamente con los maestros granadinos Larrocha y Muñoz Lucena. Fue pensionada por la Diputación Provincial granadina, en cuyos fondos artísticos hay actualmente un cuadro suyo titulado *Desnudo femenino*, obra por la que obtuvo una medalla de bronce en la Exposición Nacional de 1908¹⁸.

Concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, donde le fue concedida una mención honorífica por su cuadro *Sueño tranquilo*, y a las de 1906 y 1908, en las que consiguió sendas medallas de bronce. Tomó parte en la Exposición de caricaturas y tarjetas postales organizada por el Centro Artístico y Literario de Granada en 1908 y en la colectiva de la misma entidad en 1916. Debido a la presión familiar ante el éxito de sus obras en las exposiciones, decidió profesar de monja en las Adoratrices en 1923 y desde esa fecha sólo realizó algunos trabajos pictóricos para su Orden¹⁹.



4. Santa Inés. SOLEDAD ENRÍQUEZ.

¹⁸ COLL, Isabel. *Diccionario de mujeres pintoras en la España del XIX*. Edit. Centauro Groc. Barcelona, 2001. Pág. 149.

¹⁹ RODRÍGUEZ TITOS, Juan. *Mujeres de Granada*. Edit. Excma. Diputación Prov. de Granada. Granada, 1998. Pág. 95.

A Aurora Valenciano de Reyes se le concedió el título de socia de mérito por presentar en 1866, una copia al óleo de *Herodías con la cabeza del Bautista*, en los trabajos presentados en la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada.

En Málaga, la tradición de mujeres pintoras estaba bastante arraigada en esa centuria, formándose un grupo de señoras y señoritas de alta y media clase social, destacando que en esta ciudad aunque hubo un importante grupo de pintoras que ejecutaban temas religiosos²⁰, mayoritariamente y sobre todo las alumnas de la *Clase de Señoritas* de la Escuela de Bellas Artes, perteneciente a la Academia de Bellas Artes de San Telmo, otras muchas pintaban cuadros de paisajes, marinas y flores. Una de ellas fue Concepción Cuadra, de esta pintora de temática religiosa se conocen dos cuadros que están en la Catedral. En la antesacristía de la Catedral de Málaga hay un lienzo en el que representa a *Santa Úrsula*. Recibió medalla de plata en la Exposición de 1862 y en la celebrada de 1872 en Málaga, mostró dos cuadros titulados *Una Virgen y San Francisco de Asís*.

Trinidad Custodio de Pro estuvo dedicada especialmente a la temática del retrato, aunque no olvidó la religiosa. En el año 1883 realizó una copia al óleo de un cuadro de *La Santísima Trinidad*, trabajo que le encargó el obispo de la diócesis malagueña.

Margarita Gravier como sus hermanas Josefina y Joaquina, fue una de las primeras socias de mérito del Liceo malagueño. En 1845 también participó en la Exposición del Liceo mostrando un trabajo realizado con un lápiz al difumino que representaba a *Judit y Holofernes*²¹.

De las tres hermanas parece ser que fue Joaquina la que mayor aptitud y dedicación tuvo para la pintura. Presentó a la Exposición de 1845 *El juicio de Salomón*. Se conservan de ella dos copias de Vírgenes de Murillo: la que está en la Catedral titulada *Virgen con el Niño* y la del Museo Diocesano también titulada *Virgen con el Niño*²².

Josefa Milla pintora que al inaugurarse el Liceo de Málaga en 1843 fue nombrada socia de mérito por la sección de Bellas Artes, aunque en las exposiciones de esos años no aparezca en Málaga obras firmadas por ella. Exponía en certámenes locales y regionales de la década de los años 40 del siglo XIX, siempre con temas religiosos; ese mismo año presentó al Liceo de Granada un cuadro de *San Pablo* al óleo, original, y varias copias de Santos, entre ellas una en la que representaba a *San Bruno*²³.

Un pintora destacable dentro de la temática religiosa fue Rafaela Roose. Perteneciente a una prestigiosa familia de burgueses malagueños, a la que se integró mediante el matrimonio. Dedicada a un tipo de arte muy académico y tradicionalista, representa la permanencia del murillismo en Málaga hasta 1880, fecha en la

²⁰ TORRES LÓPEZ, Matilde. Pintoras malagueñas de temática religiosa en el siglo XXI. *Ruta Cofrade 2009*. Imp. Gráficas Digarza S.L.. Málaga. 2009. Págs. 48-50.

²¹ MUÑOZ MARTÍN, Manuel. *Familias malagueñas del siglo XIX. Raíces, troncos, ramas...* Tomo II. Edit. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga, 2006. Págs. 1120-1121.

²² RAMOS FRENDÓ, Eva María. *El coleccionismo decimonónico malagueño*. Edit. Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Málaga. Málaga, 2002. Págs.142-143.

²³ SAURET GUERRERO, Teresa. *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Edit. Universidad de Málaga. Málaga, 1987. Pág. 703.



5. *Sagrada Familia*. RAFAELA ROOSE.

6. *El ciego de Jericó*. RAFAELA ROOSE.

que terminó su última obra conocida. Hay un conjunto de lienzos, inicialmente realizados para decorar la capilla del Pilar de la Catedral de Málaga. A la muerte de su esposo hizo una serie de cuadros como *La adoración de los pastores* -copia de Murillo-, *El Calvario* y *La curación del ciego de Jericó*, en la que la devoción se unía al recuerdo y, casi con carácter de exvoto por las dedicatorias. Las obras expuestas que están en el acceso al Patio de los Naranjos son *Santa Lucía* y la *Aparición de la Virgen del Carmen a los fundadores de la Orden*, ambas fechadas en 1862; en la antesacristía están *La Virgen de la Antigua* -copia del siglo XVIII- *San Diego de Alcalá* y un *San Juan de Dios*; en la capilla del Cristo del Amparo se encuentran un *Descendimiento* y un *Calvario*; situado en la capilla del Pilar hay un *San Francisco* y en la capilla de Santa Bárbara se encuentran la *Adoración de los pastores*, una *Sagrada Familia* y el *Ciego de Jericó*, todas fechas en el siglo XIX²⁴ [5 y 6].

En Sevilla dentro del grupo de mujeres que trabajaban mayoritariamente la temática religiosa estaba Cipriana Álvarez Durán Machado, a quien se le concedió mención honorífica en la Exposición de Sevilla, celebrada en 1858. También participó en la Exposición de Bellas Artes de la misma ciudad celebrada el año 1868, a la que llevó dos obras tituladas *Virgen* -copiada del original de Murillo- y *El Padre Eterno*, copia de Pacheco. Por su parte la pintora Amparo Belloc residente en Sevilla en el año 1868, presentó obra a la misma exposición en la que mostró tres lienzos, uno de ellos titulado *Santa Teresa*.

²⁴ SAURET GUERRERO, Teresa. *La catedral de Málaga*. Edit. Servicio de Publicaciones de la Diputación Prov. de Málaga. (CEDMA). Málaga, 2003.

María Pastora Escudero, pintora que presentó en la Exposición de Sevilla de 1858 un cuadro realizado al óleo, por el que recibió una mención honorífica. En la Exposición celebrada en la ciudad el año 1868, llevó varias obras tituladas *El casamiento de Rebeca*, *La Virgen de la Silla*, *El Descendimiento* y *Judith presentando al pueblo la cabeza de Holofernes*.

María de los Dolores Gutiérrez recibió una mención honorífica en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla celebrada en 1858, por un cuadro realizado al óleo. En el año 1861 realizó la obra titulada *Los desposorios*, que donó para la rifa con motivo del levantamiento de una escultura a Murillo en su ciudad. En esa misma época se sabe que también pintó en la población levantina de Denia.

Filomena Hermoso presentó en la Exposición celebrada en Sevilla el año 1868, una copia al óleo que representaba a *San Pedro en oración*.

Victoria Moreno fue premiada en la Exposición celebrada en Sevilla en 1842, por presentar un cuadro al óleo, copia de un original de *Una Sacra Familia*.

La pintora Genoveva Rothenflú presentó en la Exposición celebrada en Sevilla el año 1868, varias copias de cuadros de temas religiosos como la de *San José*, *Santa Teresa*, *El Salvador* y *San Juan* y *La conversión de San Agustín*. Del mismo año y en la misma Exposición Luisa Sierra y Gato mostró varias copias realizadas al óleo entre las que estaban las tituladas *La Cruz del Campo* y *La Virgen del Rosario*.

De la pintora sevillana Juana Valdivieso de Adriaensens, los Duques de Montpensier tenían en su colección particular el cuadro titulado *Santas Justa y Rufina*.

Jaén también contó con algunas pintoras dedicadas a esta temática señalando entre ellas a Francisca Aguilera Roldán, reconocida por sus copias, especialmente de las obras de Murillo. En la Exposición de Bellas Artes de Jaén celebrada en 1876, presentó un lienzo con *San Francisco*, copia de Alonso Cano, *Santa Rita*, del mismo autor y una *Virgen*, copia de Maella; también presentó *Las hijas de Loth* y *La Magdalena*, copias de Murillo.

Enriqueta Boristow residente en Linares, participó con varias obras en la Exposición Provincial de Jaén celebrada el año 1878, entre ellas se encontraba el lienzo titulado *La Virgen*. Josefa Elisa Orozco de Falache participó en la misma muestra a la que llevó varios cuadros titulados *La Samaritana*, *La Virgen del Consuelo* y *La Virgen de la Misericordia*²⁵.

Puede que haya otras pintoras que trabajaron esta temática en el resto de las provincias andaluzas, pero no se han podido encontrar ya que muchas de ellas posiblemente se encuentren en colecciones particulares y aún no se han localizado.

²⁵ OSSORIO BERNAL, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Ediciones Giner. Madrid, 1975. Pág. 99.

Generación del 27: Pintura, música y poesía

Javier García-Luengo Manchado
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En este artículo se analiza la relación personal y estética existente entre algunos de los músicos, pintores y poetas vinculados a la conocida como Generación del 27, entendiéndose ésta como un Grupo caracterizado por la interdisciplinaridad artística e ideológica. Asimismo, se analizan las consecuencias estéticas desarrolladas a partir de estos vínculos.

PALABRAS CLAVE: Generación del 27/ Surrealismo/ Poesía/ Música/ Pintura.

27 's Generation: Painting, Music and Poetry

ABSTRACT

This article is to discuss the relationship between diferents musicians, painters and poets linked by Generación del 27. This Group is characterized by the important relations between diferents arts and ideologys. His influences and features are also analysed.

KEY WORDS: 27's Generation/ Surrealism/ Poetry/ Music/ Painting.

Tal y como ha justificado John Crispin, uno de los hechos irrefutables que mejor pueden definir las vanguardias o al proceso de modernización estética europea durante el primer tercio del siglo XX, es la voluntad consciente de interrelación artística e intelectual¹. En efecto, aunque en alguna ocasión la historiografía ha insistido en demostrar la unión existente entre poesía, música y pintura a lo largo de los siglos, lo cierto es que en muchos casos dicha relación se asienta no tanto en la intención de generar un diálogo consciente entre las musas para crear un arte distinto, como en la respuestas que desde diferentes ámbitos estéticos se dará a una situación histórica y cultural común, respuestas que precisamente al emanar de un mismo manantial se hacen relacionables.

Así, por ejemplo, en la España del Sigo de Oro, se pueden relacionar los escritos de Santa Teresa con la polifonía de Tomás Luís de Victoria y los monjes de Zurbarán, de hecho, en estos autores la veta mística es innegable, pero su arte, su hacer, desde mi punto de vista, es la respuesta a un momento determinado, sin que haya una voluntad consciente de desarrollar una estética conjunta, de juego común para crear un arte diferente. Por otra parte además hay que tener en cuenta que el estatus del artista en los siglos XVI o XVII poco tiene que ver con el que se desarro-

* GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier: "Generación del 27: Pintura, música y poesía", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 287-300. Fecha de recepción: Junio de 2009.

¹ CRISPIN, J.: La estética de las Generaciones de 1925: Vanguardia, Modernismo y Primitivismo popular; en AA.VV.: *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, págs. 15 y ss.

llará en el mundo contemporáneo.

No obstante, aunque la prosecución de la obra de arte total se ha buscado de manera directa o indirecta a lo largo de la historia, lo cierto es que será el romanticismo el que siente de una forma real esta tendencia y quizá uno de los ejemplos más destacados sea la concepción operística de Wagner, donde literatura, música y escenografía se unen para generar unas creaciones estéticas que incluso supongan un modo de entender la vida, no en vano la carga ideológica en la creación wagneriana es muy importante.

Pues bien, con el arte de los primeros decenios del siglo XX, hijo del romanticismo, aquellos presupuestos van a llegar a su eclosión, con la peculiaridad de que también gracias al movimiento romántico y a la ilustración, a estas alturas el artista había alcanzado un estrato intelectual muy importante, tanto desde el punto de vista ético como del estético.

Indudablemente, el fenómeno que mejor puede definir el arte del primer tercio del siglo XX son las Vanguardias y con ellas el continuo deseo de modernidad, y si bien es cierto que en muchos casos definimos la vanguardia como un grupo o unos grupos de creadores cohesionados, unidos por un manifiesto, por el correspondiente órgano de difusión, y, claro está, por un repertorio ideológico y formal común, no menos cierto es que otro factor que caracteriza a la vanguardia por antonomasia es la voluntad de interrelación con las artes. Qué duda cabe que buena parte de la estética de la vanguardia -pintura y escultura- se genera por su relación con otras manifestaciones, incluso podemos decir que la irrupción de la fotografía y el cine aceleraron de algún modo su aparición. Así, por ejemplo, la cronofotografía y el cine suscitarán la estética del Futurismo. Pero tampoco el cine se podrá entender sin su relación con lo pictórico. Del mismo modo el collage cubista será esencial para la superposición fílmica del cine ruso, como en general también serán definitorios los ritmos musicales para todo el cine de vanguardia de los veinte y treinta.

Y qué decir de la escenografía, arte éste que tendrá por ahora un desarrollo sin precedentes gracias precisamente a ese diálogo entre Musas, ahí está el impacto de los famosos Ballets Rusos de Diaghilev. Así pues, a tenor de lo expuesto, el arte del primer tercio de siglo, del que somos herederos directos, no se puede entender sin tener en cuenta la interrelación artística consciente.

Pero quizá uno de los hechos más destacados por lo que a música y artes plásticas se refiere, es que gracias a la música se llegó a la abstracción, o al menos a un tipo de abstracción. Hay que recordar que para los años diez se “rozará” la abstracción desde diferentes ámbitos, el cubismo analítico, los experimentos de E. Nolde, etc.

Pero la experiencia de abstracción y música más importante vendrá de la mano de W. Kandinsky, quien precisamente tras la audición de una ópera de Wagner, plantea una nueva teoría artística: si la música con sus propios medios, sin la necesidad de imitar, podía llegar a conmover, ¿por qué la pintura debía supeditarse a la naturaleza para emocionar? A partir de entonces Kandinsky comienza desarrollar una pintura basada exclusivamente en los medios expresivos de ésta:

forma y color². En 1911 efectúa su primera acuarela abstracta. Desde aquel momento su evolución artística quedará marcada por la música, como bien demuestran algunas de sus series más destacadas: improvisaciones y composiciones. Del mismo modo su trayectoria seguirá muy de cerca el hacer de Schönberg y el Dodecafonismo, con una serie de influencias más que evidentes.

Así pues, es en este contexto donde se ubica el trabajo común de las artes en busca de la modernidad que en España se va a llevar a cabo en torno a la Generación del 27.

Llegados a este punto, debo hacer unas precisiones sobre el título elegido y que, por tanto, nos servirán para delimitar esta intervención. El término Generación del 27, proviene de la historiografía literaria y ha sido, y aún es, un nombre muy discutido. En primer lugar por lo que a la aplicación metodológica derivada de las propuestas de Ortega y Marías refiere³. En este caso se trataría de una promoción de poetas, nacidos entre finales del XIX y principios del XX, que tiene una formación similar y un hecho común que aglutina su estética, la celebración del tricentenario de Góngora en 1927, tal conmemoración, no es un mero pretexto, era una toma de postura estética que reclamaba el culteranismo, con todas las consecuencias que este hecho tuvo en la producción artística de entonces.

Más allá de las discusiones generadas en el entorno de la historia de la literatura, con el paso del tiempo han sido muchos los autores que desde diversas disciplinas entienden el 27 como elemento catalizador de un momento cultural, por eso prefieren hablar más que de Generación, de Grupo, y no sólo de poetas, sino de grupo en el que se van a dar cita creadores de diversas disciplinas artísticas e intelectuales⁴.

Dicho Grupo se inserta en un contexto más amplio, la Edad de Plata, término este defendido por Jover Zamora y Mainier⁵, que iría desde aproximadamente 1900 a 1936, caracterizado por la convivencia de diferentes generaciones, siendo un momento de una brillantez extraordinaria en todos los campos, donde coexisten autores de la valía y la disparidad de Azorín, Unamuno con Lorca o Cernuda, Zuloaga y Dalí. En definitiva se trata de una superposición generacional que representará el paso de la

² KANDINSKY, W.: De lo espiritual en el arte, Barcelona, Enlace, 1973.

³ MARIAS, J.: *Generaciones y Constelaciones*, Madrid, Alianza, 1989; ORTEGA Y GASSET, J.: *Ensayo sobre la "Generación del 98" y otros escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Revista de Occidente, 1988.

⁴ En torno al problema de definición de la Generación del 27, así como de sus procesos estéticos e históricos, ver: ANDERSON, A. A.: *El Veintisiete en tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos, 2005; DIEZ DE REVENGA, F. J.: *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Síntesis, 2004; HERNÁNDEZ PÉREZ, P.: *La orientación surrealista en la Generación del 27*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1987; MAINIER, J. C.: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1993; MARTÍN OÑATE, A.: *La Generación del 27: sus orígenes y sus protagonistas*. Málaga, Diputación de Málaga, 1999; AA.VV.: *Imágenes para una Generación poética (1918-1927-1936)*. Madrid, Consejería de Educación, Madrid, 1998; AA.VV.: *La Generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1987.

⁵ JOVER ZAMORA, J. M. (Dir.): *La edad de plata de la cultura española*, Historia de España Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, T. 39, 1989; MAINIER, J. C.: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1993.

tradición a la modernidad. No menos discusiones se han generado en torno a la fecha que da nombre a la Generación del 27. Como sabemos, en 1927 se celebraba el tricentenario del nacimiento de Góngora, con tal motivo los poetas considerados tradicionalmente como veintisetistas ofrecieron en Sevilla un homenaje al poeta cordobés, lo que suponía también un homenaje al culteranismo con todo lo que esto llevaba de implícito en torno al ideario estético de aquellos jóvenes.

Otros autores consideran poco representativo este hecho y han propuesto fechas alternativas, como la de 1925, el propio Cernuda se decantó por ella⁶. Ciertamente es que desde el punto de vista artístico es muy significativo, pues es cuando se celebra la famosa Exposición de Artistas Ibéricos, considerado por la historiografía como punto de arranque del arte moderno en España, pero también es el año que reciben el premio Nacional de Literatura, R. Alberti por *Marinero en Tierra* y el Nacional de Música, Ernesto Halffter por su *Sinfonietta*.

También se han barajado otros nombres, como Generación de la República, pues ciertamente la llegada de la República es un hecho extraordinariamente relevante por aquel entonces. Por otra parte, la mayor parte de estos artistas de un modo u otro mostraron su compromiso ideológico y/o estético con la causa republicana.

En cuanto al término Generación de la Amistad, qué duda cabe que entre todos ellos existía una franca camaradería, pero no sólo entre poetas, sino entre pintores, músicos, intelectuales, amistad que además tuvo unas consecuencias estéticas, como veremos, evidentes⁷.

A la luz de lo expuesto, lo cierto es que a día de hoy es comúnmente aceptado por la historiografía que el 27 es un fenómeno que trasciende lo meramente poético, ahí está, por ejemplo, el congreso *El Universo Creador del 27: literatura, pintura, música y cine*, organizado por la Universidad de Málaga en 1997, o la exposición organizada en ese mismo año titulada *La Generación del 27: artistas de Preguerra*, así como, por lo que a música se refiere, hay que destacar la exposición y magnífico catálogo: *La Música en la Generación del 27*, organizado por el Ministerio de Cultura en 1986⁸. Todos estos estudios son punta de lanza que han sentado las bases para hablar de una literatura, una poesía, un arte y una música vinculadas con el 27, al entroncarse todas estas manifestaciones en una estética y una ideología común, surgida a partir de la clara voluntad de interrelación como hecho estético ineludible y característico de la modernidad, modernidad que tanto anhelaban y buscaban aquellos artistas, modernidad que, por otra parte, identifica claramente su producción.

No obstante, estas consideraciones quizá también las podamos hacer porque en muchos casos el 27 es una actitud, una actitud ante la vida, ante la política, ante

⁶ CERNUDA, L.: "Generación de 1925", en *Obra Completa*. Prosa I. Madrid, Siruela, págs. 183 y ss.

⁷ Sobre otros nombres barajados para definir a la Generación del 27, cfr.: GARCÍA POSADA, M.: *Acelerado sueño: memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

⁸ AA.VV.: *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996; AA.VV.: *Generación del 27: artistas de Preguerra*, Sevilla, Caja de San Fernando y Jerez, 1997; AA.VV.: *La Música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

la historia y, por supuesto, ante el arte, en donde todos ellos encontraron una regeneración para todo lo demás. Se trataba de un grupo joven, divertido, que dejan a un lado las telarañas recalcitrantes del pasado para mirar al futuro con frescura, jovialidad y compromiso, pero lejos de renunciar a la tradición, encontrarán en ella el alimento para su modernidad. De hecho, el Veintisiete, tanto en literatura como en pintura o música, recogió la importante veta abierta por la vanguardia europea, mas lejos de asimilarla como una mera imitación, la convirtieron en algo propio.

Son muchos los rasgos comunes que se registran entre los componentes de este grupo, en primer lugar, comenzando por sus orígenes, buena parte de ellos proceden de provincias, arribando hasta la capital de España con el fin de estudiar o desarrollar su campo artístico. Así García Lorca llega desde Granada, Cernuda de Sevilla o Alberti desde Cádiz. Entre los pintores hay que destacar a Gregorio Prieto, procedente de La Mancha, B. Palencia de Albacete, Maruja Mallo de Galicia, Manuel Ángeles Ortiz de Granada y en escultura podemos hablar de A. Sánchez, cuyos orígenes se encuentran en Toledo. Por lo que a músicos respecta, debemos citar primeramente al gaditano M. de Falla, pues aunque en sentido estricto no pertenecería a esta generación, recordemos que nace en 1876, sin embargo, como tendremos la ocasión de comprobar, Falla era considerado todo un maestro por aquella Generación. También hay que citar a, por ejemplo, Fernando Remacha oriundo de tierras Navarras. No obstante, en música hay más excepciones, destacando en este sentido el llamado Grupo de Barcelona, con compositores como R. Gherard.

Por tanto, Madrid va a ser el centro para el desarrollo de estas nuevas inquietudes, pero además es que estos jóvenes trasportarán lo nuevo, lo culto, a sus lugares de origen, una empresa ciertamente ardua, pensemos que estamos en una España con unos índices de analfabetismo y hambruna extraordinarios. Pero, del mismo modo, también llevarán hasta la metrópoli cultural madrileña el impresionante acervo popular español.

Lo popular va a ser un hecho consustancial en la producción de todos estos jóvenes creadores. Lo popular entendido en su dimensión estética pero también en su dimensión ideológica, recordemos que muchos de estos artistas tendrán un compromiso político determinado donde el pueblo como tal tendrá unas connotaciones muy concretas.

Para comprender la adecuación y la inserción de los repertorios populares en la cultura de entonces, hay que conocer cuál era el panorama artístico español.

Como sabemos, la introducción en España de las poéticas de vanguardia se produce bastante tarde si tenemos en cuenta las dimensiones que este fenómeno había alcanzado en países como Francia, Alemania o Italia. Por tanto, cuando comienza a introducirse o a desarrollarse en España el conocido como arte nuevo, éste va a coincidir con el famoso *Rappel al ordre*, la llamada al orden, es decir ese fenómeno estético que tras la Gran Guerra se implanta en Europa, retomándose la tradición desde la depuración, desde los presupuestos formales heredados de la vanguardia; se mira al clasicismo con ojos nuevos⁹.

De este modo, en España, la modernidad que se conozca no va ser la más revolucionaria anterior a la Gran Guerra, sino que lo más difundido será una figuración vista a través de los ojos de un cubismo más sencillo y comprensible, lo que se ha denominado como *neocubismo* o cubismo clasicista, y este tipo de arte será el que imponga Daniel Vázquez Díaz a principio de los veinte y del que se contagiara buena parte de los jóvenes creadores de entonces, como el propio Benjamín Palencia o Gregorio Prieto.

Pero ¿dónde van encontrar estos jóvenes esa nueva forma de aprehender la realidad depurada, esa forma de ver que llegaba desde París? Pues paradójicamente, la encontrarán en España, en lo popular y así Gregorio Prieto, conociendo claro está la esencia del cubismo -está en París en 1925-, girará la mirada hacia su tierra, hacia los pueblos de La Mancha para hallar la depuración formal, la austeridad cromática; se encuentra la modernidad en lo popular, insertándose de esta manera en los repertorios europeos.

Esto también lo hallaremos en la poesía, es tiempo ahora de hacer algo nuevo, de imponerse a los criterios heredados de la tradición finisecular, se rescatan formas como el romance, la copla o la seguidilla, quizá en este sentido la obra más representativa es el famoso *Romancero Gitano*, publicado por García Lorca en 1928. Pero no sólo en lo formal, no sólo se retoma la tradición en sus formas sino en su fondo, en su contenido, sus historias, sus ritmos están extraídos de las facciones más populares de la España de entonces. Quien ya fue un abanderado de esa convivencia entre tradición y modernidad fue Manuel de Falla. En sentido estricto, como ya he dicho, Manuel de Falla no se puede considerar miembro de esta Generación si la entendemos dentro de los cánones planteados por Ortega y Marías, sin embargo, el magisterio de Falla es abrumador en todo el grupo, no solo entre los músicos, también entre pintores y escritores y ello se debe en buena medida a esa referida amistad que tan bien define a la convivencia artística de entonces y a la admiración que los jóvenes le profesan.

Esta admiración emanaba de la gran personalidad artística del músico, recordemos que Falla había recopilado extraordinarios éxitos en Francia y su obra estaba plenamente imbricada en los circuitos de la modernidad europea al mismo nivel que Stravinsky o Debussy, Falla era el espejo donde se miraban los jóvenes. La generosidad, genialidad y modernidad del gaditano hace que se requiriese su presencia en las actividades que por entonces efectuaban aquellos creadores. De la misma manera, Falla se encargaba de que los nuevos creadores estuviesen allí donde él fuera.

En este sentido es muy interesante la gran amistad mantenida entre Lorca y Falla, especialmente desde que el gaditano se instalase en Granada, Falla, y esto es

⁹ Sobre el desarrollo del Arte Nuevo en y la recepción del Rappel al Ordre en España, resulta de imprescindible consulta los numerosos estudios del Profesor Carmona Mato referidos al tema, entre ellos: CARMONA MATO, E.: "El arte 'nuevo' y los 'nuevos realismos' en España, 1911-1936"; en *Ángeles Santos. Un mundo insólito en Valladolid*, Madrid, Patio Herreriano, Residencia de Estudiantes, 2003, págs. 90 y ss; y "Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas, 1906-1926"; en *La Generación del 14 entre el Novecentismo y la Vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE, 2002, págs. 13-67.

bien significativo, trabajará en la modernidad más puntera desde Granada. En torno a él se aglutinará un importante grupo de artistas y poetas con similares inquietudes, destacando, Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y el propio Lorca.

Manuel de Falla será, por tanto, el adalid de ese entronque de la modernidad con la tradición o, mejor dicho, todo un maestro en hallar la modernidad a partir de la tradición. Hasta cierto punto el compositor gaditano representará la superación de un nacionalismo musical que extraía literalmente melodías populares y las insertaba en los repertorios sinfónicos, para estudiar en profundidad el folclore, tomando aquellos repertorios no como una curiosidad, no como una copia más o menos armonizada, sino convirtiéndolo en elemento inspirador.

En esto Falla también antecederá a la pintura, pues frente al romanticismo populista que plasmaba lo anecdótico como un mero exotismo, la vanguardia española encontraría en lo popular todo un nuevo campo estético capaz de renovar la creación plástica contemporánea.

Uno de los primeros ejemplos donde apreciamos esa inserción tan característica de Falla, será en la *Vida Breve*, compuesta en 1905, aunque estrenada en 1914, una obra cargada de inspiración folclórica -sobre todo en la versión del 1914-, pero que une a su bagaje impresionista parisino, sentando las bases de su ulterior producción.

Manuel de Falla es el introductor de la modernidad musical en España y es considerado como tal allende los Pirineos. Amigo de Dukas, Ravel, Debussy o Stravinsky, el maestro gaditano asimila y proyecta la música de vanguardia en España y Europa. En cierto modo también hay que decir que la música de Falla se adaptó perfectamente a los cánones impresionistas gracias al conocimiento del acervo popular, ya que los propios Debussy y Ravel tomaron elementos de la tradición folklórica española para dar un nuevo viraje a la composición musical, no en vano, la guitarra fue considerada como un instrumento netamente impresionista.

Así pues Falla será el máximo representante del Impresionismo primero y del Neoclasicismo después, pero, insisto, Falla luchará por hacer una modernidad conectada con Europa pero no dependiente exclusivamente de ella, acudiendo al repertorio popular como esa distinción estética por recuperar. Esta voluntad consciente de trabajar en un modelo renovador personal definirá la intencionalidad de todo el grupo vinculado con el Veintisiete, de ahí también ese deseo de interrelación artística.

Este mismo intento es el que encontramos en, por ejemplo, la famosa Escuela de Vallecas, conformada fundamentalmente por Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, a la que se pueden añadir los nombres de Maruja Mallo o Federico García Lorca. Esta Escuela, donde se registra un importante componente surrealista -pensemos que el surrealismo definirá a buena parte de los escritores, pintores y cineastas del 27, otra cosa será el ámbito musical- arrancarían de aproximadamente 1927, momento entonces en el que muchos de nuestros creadores fueron a París con el fin de hallar otros cauces para el arte nuevo. Palencia y Sánchez se quedan en España, querrán trabajar en la modernidad pero buscando un arte nacional, que no nacionalista, y su recurso fue el de ir a la tierra, a lo popular, y lo hallarán en los

alrededores del Madrid digamos menos famoso. Frente a la zona norte de la Sierra que tan encumbrada había sido por la Sociedad de Excursiones o la Institución Libre de Enseñanza, se gira los ojos hacia lo olvidado, hacia el páramo, en sus tierras y en sus gentes se halla el mejor recurso para el surrealismo, se hacen composiciones a partir de guijarros, de tierras, se busca la modernidad en lo primitivo.

Por otra parte, esta búsqueda de la modernidad en lo popular y primitivo por parte del Veintisiete, se vincula plenamente con la vanguardia europea, recordemos en este sentido la importancia que para el nacimiento del Cubismo o el desarrollo del Expresionismo tuvieron la escultura ibera o el arte africano.

El gusto que la producción estética de aquellos años mostrará por nuestras raíces irá de la mano de esa misma querencia en el campo científico. Me explico, cuando hablamos del grupo del 27 no sólo nos debemos reducir a una importante nómina de artistas y creadores, también debemos citar a científicos, teóricos y críticos que con sus escritos difundirán y divulgarán nuevas inquietudes. Como ha señalado el musicólogo Casares Rodicio, si por algo destacó el 27, fue por insertar la música y a los músicos en la órbita intelectual, e incluso se consiguió que desde el Estado, ya con la II República, se constituyese una Junta Nacional de Música compuesta por Bacarisse, Salazar, Ernesto Halffter y Óscar Esplá. El Decreto de fundación justifica su organización aludiendo a que un país moderno y con dictados de progreso se deben mantener e incentivar los valores de la música, por tanto se entiende la música como un arte constitutivo del estado democrático, ética y estética van de la mano¹⁰.

Precisamente, por ahora y al hilo de este cientifismo musical, es cuando inicia su andadura el Centro de Estudios Históricos de la mano del musicólogo Martínez Torner, institución dependiente de la famosa Junta de Ampliación de Estudios que por entonces presidía Ramón y Cajal. Pues bien, Martínez Torner se dedicará a recopilar cantos y melodías de diversos lugares de España, como León y Asturias.

Su experiencia no fue algo aislado, ahí tenemos a Lorca recopilando cantos o nanas de las que en muchos casos él hacía la transcripción y que en tantas ocasiones interpretaba en el piano para acompañar a la Argentinita, cantante dilecta del grupo del 27. Aquellos cantantes y cantaores se convierten en figuras que se relacionan con la intelectualidad, por ser portadores de ese acervo popular tan admirado por los artistas y la intelectualidad del 27. Lorca quizá pueda ser uno de los mejores representantes de esta convivencia artística del 27, ya que además de poeta y dramaturgo también fue músico¹¹. Buen interprete de piano, eran frecuentes sus recitales en la Residencia de Estudiantes, además de musicar un gran repertorio de nuestro cancionero popular. A ello hay que añadir su dedicación al dibujo, unos dibujos

¹⁰ CASARES RODICIO, E.: "Música y músicos de la Generación del 27", en *La Música en la Generación del 27*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, págs. 32 y ss.

¹¹ Testimonio directo de la gran afición y estudio musical de García Lorca son obras como *El poema del Cante Jondo* o sus conferencias dedicadas a la Arquitectura del Cante Jondo o las Nanas, obras todas ellas recopiladas en GARCÍA LORCA, F.: obras completas (30 vols.), Madrid, RBA, 1998. Sobre García Lorca y la música ver: GIBSON, I.: "Lorca y la música", en *La Música en la Generación del 27*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, págs. 81 y ss.

que trasvasaban sus inquietudes artísticas y en general los programas estéticos de esta Generación, de ahí que hallemos creaciones gráficas de honda raíz popular en un primer momento hasta llegar a imágenes claramente surrealistas. Muchas veces estos dibujos se inspiran en coplas y letras de la tradición oral cantada, al igual que sucedía en su poesía.

Pero en Lorca también hay un afán de estudio, de sistematización, de ahí que hallemos entre sus conferencias las dedicadas a la Arquitectura del Cante Jondo o a las Nanas. Evidentemente, la difusión de estos repertorios y su estudio, serán un componente más para entender el neopopularismo que invadió la producción de la vanguardia española por ahora. Una de las músicas populares que más atraerá al 27, será el flamenco. No hay que olvidar que buena parte de la Generación del 27 está compuesta por artistas y escritores que provienen del sur, por lo que ya estaban familiarizados y admiraban estas formas, aquellas letras, ese duende, parafraseando a Lorca.

Por otra parte, el estudio de aquellas formas heredadas, puras, era retomar algo del primitivismo no contaminado, que tan importante como hemos visto es para el arte contemporáneo, ya lo he referido en torno al Cubismo, como lo había sido de igual modo para el propio P. Gauguin o Van Gogh, pero también para el surrealismo, Breton y sus acólitos reclamarán la creación primitiva como una forma primigenia de arte. Pues bien, los jóvenes veintisetistas van a hallar este primitivismo renovador en el cante jondo.

En buena medida a Lorca y Falla, pero también a Rusiñol o Zuloaga, recordemos que estamos en tiempo de convivencia intergeneracional, se debe la revalorización del cante jondo. Es más, el concepto del Flamenco como música culta que a día de hoy tenemos viene a partir del rescate que de él hicieron Falla y García Lorca. Pero el cante jondo no sólo será un recurso, una influencia en las estéticas de ambos artistas, sino que lucharán activamente por dar a conocer estos repertorios. Así pues en junio de 1922, con motivo de las Fiestas del Corpus Christi de Granada, organizan el ya célebre Concurso de Cante Jondo.

El cartel lo efectúa el buen amigo y asiduo colaborador de Manuel de Falla y Lorca, Manuel Ángeles Ortiz. En dicha obra se condensa buena parte de la estética pictórica, literaria y musical de aquel momento: formas cubistas para albergar motivos netamente hispanos, como puede ser el Corazón de la Virgen de los Dolores -Virgen de las Angustias Patrona de Granada-, la guitarra, etc. A este festival acudió lo más granado de la intelectualidad española, siendo todo un referente desde entonces.

Quizá uno de los lugares que pueden resumir como pocos el diálogo entre las Musas, la relación entre las artes pero también de los estudios científicos, fue la institución por antonomasia de la Generación del 27, la Residencia de Estudiantes. Dicha institución, siguiendo escrupulosamente las ideas de su director, Alberto Jiménez Fraud, iba encaminada a la formación de una clase intelectual a través del trabajo interdisciplinar.

Aunque en muchos esta Residencia se ha conocido exclusivamente por ser el lugar de encuentro entre Buñuel, Lorca y Dalí -lo que ya es un hito-, lo cierto es

que su influencia fue mucho más allá, pues además de su insignes residentes, entre los que estaban el propio J. Ramón Jiménez, Manuel Ángles Ortiz, Prados, etc., la Residencia era lugar de reunión abierta al público y por donde pasaron los miembros más destacados de la intelectualidad y el arte español e internacional, entre su conferenciantes estuvieron: A. Einstein, Mme. Curie, Chesterton, Louis Aragon, Paul Valery, no olvidemos que en la Residencia también estará el germen del surrealismo, movimiento este que también definirá en buena medida a muchos de los veintietistas por lo que literatura y pintura se refiere.

En la Residencia dieron conferencias y conciertos Falla, Stravinsky, Poulenc, Ravel. La música era un objetivo esencial en la formación de aquellos estudiantes y, por tanto, un componente más en el acervo cultural de esos artistas y literatos en ciernes¹². La música era un elemento cotidiano, Moreno Villa ha referido como era común mientras él pintaba, escuchar la música siempre de fondo, bien a través de algún gramófono o de algún estudiante que tocaba el piano del salón o la guitarra. Música también imprescindible en las actuaciones y pequeñas obras de teatro que se efectuaban allí, obras que en muchos casos retomaban a nuestros clásicos, como el célebre don Juan Tenorio.

Acabo de hablar de clásicos, y lo cierto es que el 27 busca la modernidad en nuestro pasado popular, pero también en nuestro pasado culto, no en vano, el hecho que ha dado nombre a este grupo es precisamente el homenaje brindado en el Ateneo de Sevilla a Góngora en el tricentenario de su nacimiento.

A propósito del homenaje a Góngora, hay que señalar lo frecuente que en este momento eran las reuniones de artistas de diversas disciplinas en torno a una lectura de poemas, de un homenaje o alrededor de la mesa de una tertulia, actividades conjuntas que nos revelan una franca camaradería y una clara intención de interrelación en la búsqueda de una estética determinada.

Retomando la experiencia estética generada por nuestros clásicos, en este momento, los creadores del arte nuevo girarán su mirada hacia ellos, reconociéndose en sus obras el germen de la modernidad. No olvidemos el contexto europeo, España con el 27, se inserta en esa línea de vanguardia que supone el Retorno al Orden característico de la Europa de este momento, los clásicos vistos con ojos modernos. Muchas experiencias literarias, musicales y pictóricas quedarán marcadas por esa nueva mirada sobre los clásicos. En primer lugar hay que hablar del famoso número que la revista malagueña *Litoral* -dirigida por M. Altolaguirre y E. Prados- dedicó como homenaje a Góngora, un número que desde luego sirve de acta notarial de los componentes. Junto a todos los poetas más representativos de la Generación de 27 -L. Cernuda, R. Alberti, V. Aleixandre, M. Altolaguirre, R. Buendía, G. Diego, F. García Lorca, E. Frutos, P. Garfías, J. Guillén, A. Valle, J. Moreno Villa, Quiroga y Plá-, se insertaron los trabajos de algunos artistas de plena

¹² PERSIA, J. DE: "La música en la Residencia de Estudiantes", en *La Música en la Generación del 27*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, págs. 47-63.

vanguardia, y que bien representan la comunión estética ideológica a la que vengo aludiendo a lo largo de esta intervención: B. Palencia, Togores, Moreno Villa, S. Dalí, Ucelay, junto a reproducciones de Picasso, Fenosa, Ángeles Ortiz, Cossío, Peinado, Hugué, H. Viñes, Bores y J. Gris.

También participó Falla, que, a petición de Prados, Hinojosa y Altolaguirre, publicó los primeros compases de su Soneto a Góngora, por tanto vemos a Falla una vez más plenamente inserto en el 27.

Litoral, principal órgano difusor del 27, era punta de lanza de una serie de revistas de vanguardia que en realidad acampaban por toda nuestra geografía. En este sentido, por aquellos años se llegará a una brillantez extraordinaria por lo que a este tipo de publicaciones se refiere. Dichas revistas serán decisivas en la difusión del nuevo arte y un elemento esencial para entender, una vez más, esa necesidad conjunta de elaborar una estética de evidente proyección social. Gaceta de Arte en Madrid, Gayo en Granada, Litoral en Málaga, Verso y Prosa en Murcia o Alfar en La Coruña, recogerán en sus páginas las creaciones de los más brillantes poetas y literatos del momento, poetas que en muchos casos hacían crítica de arte, así como también había lugar para ilustraciones de diversos artistas¹³.

La música por supuesto también tuvo su lugar y así las plumas de Ball y Gay o Adolfo Salazar, éste último fundamental en el desarrollo de la música de vanguardia en nuestro país, así como para la referida proyección intelectual y social de la música, pudieron dar a conocer sus ideas y estudios a través de estos órganos.

Volviendo a la impronta de lo clásicos, ésta quedará patente de igual manera en experiencias como La Barraca, la compañía de teatro dirigida por García Lorca, cuyo fin era el de mostrar nuestros clásicos por las regiones y pueblos cuyo acceso a la cultura era precario. El repertorio estaba compuesto por obras de Calderón o de Lope de Vega, y como era habitual en estas obras se contaba con los correspondientes interludios musicales y danzas. En muchos casos el propio Lorca rescataba y musicaba repertorio popular. Estas obras además estaban decoradas por escenarios y figurines efectuados por artistas como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez o Manuel Ángeles Ortiz, decorados donde se integraba perfectamente la vanguardia con aquellas obras a las que servía de fondo, quienes a su vez también colaboraban con las Misiones Pedagógicas, insigne proyecto cultural de la II República, que también llevaban la cultura -teatro, pintura, música- por toda nuestra geografía, pero también se ocupaban de recopilar costumbres ancestrales para evitar su pérdida y olvido.

También hallamos influencias populares y de nuestros clásicos, de igual modo, habrá interludios musicales compuestos por el propio poeta y además encontraremos carteles y escenografías efectuados por artistas como Juan Antonio Morales o Caballero.

Donde podremos hallar de una forma más directa el diálogo entre Musas será en las artes escénicas, pues aquí, música, literatura, poesía, pintura y diseño serán

¹³ AA.VV., *Arte moderno y revistas españolas: 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996; BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Istmo, 1981.

todo uno para crear y recrear esa tan anhelada obra de arte total. Contamos con buenos ejemplos de la vanguardia europea donde se mostraba una especial preocupación por unir a grandes artistas en producciones de ballets, destaca en este sentido, por ejemplo, el famoso Ballet Mecánico de George Antheil con figurines de Fernand Leger y escenografía de Jean Arp, que se estrenó en París en 1925.

Pero sin duda los espectáculos de este tipo que generaron una gran expectación durante los años diez y veinte, fueron los famosos ballets Rusos de Diaghilev, que estaban haciendo furor por sus giras europeas. Diaghilev llevaba a escena sin escatimar ningún tipo de detalle ni lujo los repertorios de artistas la vanguardia musical y artística, como Stravinsky, Falla o Picasso.

Por lo que a nosotros nos interesa, hay que citar el gran éxito registrado por El Sombrero de Tres Picos, que estrenada en su versión para Ballet en 1919, contó con decorados y figurines de Picasso, comentando la crítica la modernidad de ambos. Falla quedó tan satisfecho con estos decorados, que con el fin de que se pudiera admirar el primer telón, el maestro gaditano insertó en la obra las fanfarrias iniciales, por tanto hay una adaptación de la escenografía a la música y el libreto, pero también la música se adapta a la escena.

Picasso recurrió para esta puesta en escena a los repertorios dieciochescos, ello no es extraño, en primer lugar porque el libreto se basa en la obra homónima de Ruiz de Alarcón, pero es que, además, en este momento la música española y Falla en concreto mirará con intensidad al siglo XVIII, por hallar en sus repertorios esa pureza que estoy refiriendo como característica del retorno al orden. Este es un lugar común también en otros artistas, pensemos en las Goyescas de Enrique Granados.

Desde el punto de vista musical se recuperará al Padre Soler, a Scarlatti y la zarzuela del XVIII. Con Falla entra igualmente en España el Neoclasicismo, esa variante musical del Retorno al Orden, no en vano también nos encontramos ante la llamada fase neoclásica de Picasso, quien también mirará al XVIII, concretamente a Ingres para crear unos nuevos postulados artísticos basados en la pureza lineal. Lorca también dibuja majos y majas goyescas.

Con el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clavicémbalo*, irrumpe el Neoclasicismo musical en España. No obstante como ha señalado Casares Rodicio, para la difusión de esta tendencia estética fue también esencial la influencia neoclásica literaria del 27¹⁴.

En este sentido, no menos importante sería el contacto y amistad de Falla con Stravinsky, quien además viajó con relativa frecuencia a nuestro país. Pero en general para el desarrollo del neoclasicismo musical es esencial entender el París de los años veinte, el París de Cocteau o Satie, marcado por la diversión, lo grotesco y lo burlesco, este hecho convertirá las grandes formas musicales en otras más "recoletas", tales como sonatinas y sinfonietas¹⁵.

¹⁴ CASARES RODICIO, E.: *op. cit.*, págs. 25-32.

¹⁵ *Ibidem*.

Esta marcada tendencia por el divertimento la hallamos con igual intensidad en pintura, de hecho, es muy común el tema de la alegría y las fiestas entre los pintores vinculados al Veintisiete, representado fundamentalmente por la verbena, tema este tratado por pintores de plena vanguardia como Rafael Barradas, y, sobre todo, por Maruja Mallo, quien realiza varias obras dedicadas a este tema, cuadros herederos del neocubismo y del collage, donde inserta elementos característicos de las ferias y verbenas, pero también elementos de la vida moderna como era el deporte. Sabemos que los veintisietistas amantes de lo popular lo eran también de las verbenas, son muchos los testimonios gráficos y escritos de los jóvenes del 27 paseando y disfrutando por las estas fiestas populares, buen testimonio es la película de vanguardia *Esencia de verbena* (1930) de Giménez Caballero.

En este sentido, hay que citar la cultura y el arte norteamericano, pues de forma paralela, especialmente en su música, se registra de igual modo esta integración popular como una imagen de vida alegre y desenfadada, caso claro es el Gershwin y el jazz. Por cierto que hasta la Residencia de Estudiantes también llegaba el jazz, especialmente en los cursos de verano, sabemos que el propio Buñuel era muy aficionado a estos repertorios.

De alguna manera el peculiar mosaico que componen las influencias y experiencias comunes de las diferentes artes en un mismo tiempo -el 27-, se pueden condensar en la puesta en escena del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, cuyo estreno privado tuvo lugar en 1925¹⁶. Una vez más el maestro gaditano tuvo la capacidad de aglutinar a los más jóvenes en un proyecto nuevo.

El tema en sí mismo supone una revisión de nuestros clásicos, de hecho, se basa en nuestro clásico por excelencia, pues se inspira en el capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote*. Dentro de ese proceso de depuración que la vanguardia vivía por ahora, dicha obra se configura a modo de ópera de cámara para tres voces, Don Quijote barítono, el Trujamán, niño o soprano y Maese Pedro, tenor. Desde el punto de vista musical podemos decir que Maese Pedro, suponía la puesta de largo del Neoclasicismo musical en nuestro país, para ello recurre a repertorios del XVIII, pero también a la tradición polifónica española. No menos importante será la tradición popular como los pliegos de cordel o el folklore. A ellos le acompañaba su puesta en escena, retomando la vieja tradición de los títeres.

Esta experiencia también es producto de la convivencia de los intelectuales del Veintisiete en Granda, sabemos que en torno al café de la Alameda, Falla, Lorca, Manuel Ángeles Ortiz proyectaban hacer teatros de títeres basándose en las cantigas de Alfonso X, recitaban el Romancero. De hecho, poco antes de que Falla concluyese esta obra, en casa de los García Lorca se representó el día de Reyes un auto realizado con títeres.

Así pues Hermenegildo Lanz se encargó de labrar las cabezas de los títeres y

¹⁶ Para el estudio de la música y la relación entre las artes que hallamos en el Retablo de Maese Pedro, ver: BONET, J. M.: *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El Retablo de Maese Pedro*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996.

Manuel Ángels Ortiz de hacer escenografías y figurines, en los que también interviene Hernando Viñes. El atrezzo aunaba las formas neocubistas con maneras más tradicionales.

Admirada y elogiada por músicos como Stravinsky, esta obra, tras su estreno parisino, se llevó a cabo en diferentes lugares como Madrid, Sevilla, Granada, en los estudios de la BBC de Londres, en la Opera Comique de París -en este caso con figurines y decorados de Zuloaga- o Amsterdam, siendo el director de escena Luis Buñuel.

Las herejías literarias de García Lorca desde la estética franquista

Marta Castillo Lancha
Universidad de Málaga

RESUMEN

Al contrario de lo que suele pensarse, la imagen de García Lorca como "héroe mítico" tras su trágica muerte, no fue el motivo fundamental del desmesurado rechazo sufrido por el poeta a principios de la dictadura franquista. Los críticos de entonces podían disculpar, de alguna manera, la postura ideológica del autor siempre y cuando supieran encontrar en su obra una lectura que confirmara las expectativas rehumanizadoras del nacional-catolicismo español. En este artículo analizamos cómo se produjo la inadecuación a este horizonte.

PALABRAS CLAVE: Estética Franquista/ Teoría de la recepción/ Federico García Lorca/ Horizonte de expectativas.

García Lorca's literary heresies from the Pro-franco aesthetics

ABSTRACT

On the contrary of what it is thought, the image of García Lorca as a "mythical hero" after his tragic death, was not the fundamental reason of the unbounded rejection suffered by the poet when the franquista dictatorship began. The critics of that period could excuse, of some way, the ideological position of the author only if they had find in his work a reading that confirmed the re-humanized expectations of the National Spanish Catholicism. In this article we will analyse how the inadequacy took place in this horizon.

KEY WORDS: Pro-Franco aesthetics/ The Reception Theory/ Federico García Lorca, Horizon of expectations.

La casi total ausencia de García Lorca con respecto a la crítica literaria de la década de los cuarenta tiene su causa en disentimientos políticos, como generalmente se cree, pero también, y sobre todo, en disconformidades estéticas¹. Al contrario de lo que suele pensarse, su trágica muerte y la imagen del autor como "héroe mítico"², no fue el motivo fundamental del desmesurado rechazo sufrido por el poeta a principios de la dictadura franquista. Hemos podido constatar que los críticos de entonces podían "disculpar", de alguna manera, la postura ideológica de un autor siempre y cuando su obra reuniera las cualidades fundamentales que el grupo falangista había

* CASTILLO LANCHA, Marta: "Las herejías literarias de García Lorca desde la estética franquista", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 301-325. Fecha de recepción: Febrero 2009.

¹ Cfr. WAHNÓN, S.: "La recepción de García Lorca en la España de la Posguerra", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII, nº 2, 1995, págs. 409-431. Vid. también CASTILLO LANCHA, Marta: *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

² A la luz de las teorías de Pierre GUIRAUD ("Mitologías de nuestro tiempo", *La semiología*, Argentina, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1975, págs. 127-133), de U. ECO (*Apocalípticos e integrados*, Barcelona,

convertido en las bases de su proyecto rehumanizador. Se trataba de poner a servir hasta aquello que nunca tuvo tal intención, y mucho menos supeditado a los valores impuestos por los ideólogos del fascismo. Éste era el sentido de la “conciliación” en los primeros años de posguerra: intentar “descubrir” en autores apartados de los cánones escorialistas la “profética” presencia de los mismos. El rescate de Antonio Machado es un buen ejemplo; depurado de los conceptos “erróneos” de su visión del mundo, era un poeta asimilable desde los modelos clasicista o garcilasista, que, aunque difundidos por Giménez Caballero y Luis Rosales antes de la guerra, se habían convertido en el punto de arranque del proyecto ideológico global del nacional-catolicismo español³. En cambio, la obra lorquiana, por su carácter esencialmente deshumanizado, vanguardista, y puro, presentaba infranqueables obstáculos para ser proclamada “obra de España” y sólo pudo juzgarse de “herejía”. Ésta será la “concreción”⁴ fundamental que marcará su recepción en los primeros años del régimen cuyos cánones estéticos “humanos”⁵ y “realistas”⁶, como ha detectado Gabriel Ureña, “se jactaba en tachar de un plumazo un siglo de historia universal del arte, un siglo de Vanguardia”⁷. “Herejía” no era solamente aquella obra que, por su contenido vital, atentara contra los principios católicos o contra la concepción autoritaria del Estado

Lumen, 1993, pág. 221) o de R. BARTHES (*Mitologías*, España, Siglo Veintiuno de España Editores, 1980), la génesis y existencia de los mitos contemporáneos siguen pareciéndose a los creados por las culturas arcaicas y primitivas. García Lorca, el poeta y mártir, protagoniza una de las “mitologías de nuestro tiempo” (en este caso concreto creada en la Guerra Civil Española y continuada en los años sucesivos), que expresa “una visión del hombre y del mundo; significa una organización del Cosmos y de la Sociedad”. La vida y muerte de Lorca, se ve entonces “signada de presagios, pruebas, dones milagrosos y de todos los signos que rodean al héroe mítico”. (GUIRAUD, P., *op. cit.*, pág. 127).

³ Lo que convierte a Antonio Machado en un poeta de la causa nacionalista no fue su ideario político sino sus valores formales (la sencillez del lenguaje, la claridad de los temas, empleo de formas tradicionales...) y algunos valores del contenido, entre los que contaba en primer lugar la propia presencia del contenido, pero además la conciencia de temporalidad-muerte, la religiosidad como problema, la atención a la realidad natural (a lo creado), y el tema de España, pudieron ejemplificar, adecuadamente seleccionados, los valores estéticos que pretendían imponerse desde la normatividad escorialista. *Vid.* WAHNÓN, S.: “Textos sobre los «rescatados»”, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada, 1988, págs. 270-319; “La recepción crítica de Antonio Machado en la primera década de posguerra”, en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado*, Vol. IV, Universidad de Sevilla, 1990, págs. 221-228.

⁴ Ingarden, Mukarovsky, Gadamer y otros han desarrollado el concepto de “concreción” de la obra artística, central en la teoría de la recepción literaria: cada receptor percibe el texto a su manera, hace una elección de los elementos que encuentra, según sus preferencias más o menos conscientes, reconstruye la obra presándole elementos de su propia experiencia. El texto, desde luego, es único e invariable, pero cada receptor lo experimenta de un modo distinto. De ahí que W. Iser distinguiera, en esta misma línea, entre “texto” y “obra”, entendiendo por obra, el texto en la concreción hecha por cada receptor. *Vid.* WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; MAYORAL, José Antonio (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco / Libros, 1987.

⁵ El término “humanismo” sirve normalmente para designar un movimiento de apertura del hombre en cuanto ser de posibilidades imprevisibles que lleva parejo su progresiva liberación respecto a la divinidad, el desprendimiento de la alineación religiosa. En contraste con esta actitud, que ha merecido durante siglos el calificativo de humanista, hay que entender el nuevo concepto propuesto por la estética escorialista y que propugna devolver al hombre un sentimiento de impotencia y desvalimiento ante la realidad, es decir, el sentimiento que lleva implícito todo pensamiento religioso. En definitiva es éste un concepto antihumanista de lo humano y también radicalmente distinto y opuesto al defendido por los intelectuales republicanos, quienes entendían el humanismo como el intento de restituir al hombre la conciencia de su valor. La estética escoria-

franquista, sino también (en estos momentos de la historia española) aquella obra inspirada en principios estéticos vanguardistas o puros. De ahí que Antonio Vilanova en 1943 explicara que no eran sólo “hondísimas razones políticas” las que le obligaban a silenciar el nombre de Alberti, sino, a su entender, “razones literarias”⁸.

Desde este “horizonte”⁹, Lorca fue catalogado, en primer lugar, como un “soberbio”, “un pesimista”, de cuyos textos emanaba un tugo agónico y un peligroso intimismo. Su lirismo dramático les resultó demasiado próximo a las teorías del arte como expresión propias de la estética croceana, tachándose de falta de objetividad, por hacer tambalearse el dogma, es decir, la única verdad del espíritu. La expresión bella, “el estilo brillante”, se convirtió, así, en un “veneno mortífero y corruptor”¹⁰. En segundo lugar, la sugerencia de su lenguaje, su plasticidad, su hermetismo... lo definieron rápidamente como un vanguardista, un deshumanizado, defensor de la teoría del arte como forma y antagonista, por tanto, de la nueva estética y de un concepto muy peculiar de “realismo”, en el sentido cristiano, que establecía como función predominante su orientación no hacia el mensaje sino hacia el referente, es decir, hacia un concepto de realidad transmisora de contenidos sobrenaturales, extrasensoriales, que denominaban “misterio”: interpretación única y verdadera de la realidad a la que debe ajustarse toda obra para ser digna y bella, voluntad ajena al hombre que éste no puede explicar aunque deba, en cambio, subordinarse a ella. Y, en tercer lugar, la crítica oficial de entonces tampoco pudo tolerar el marcado esteticismo que encontraba en sus obras, percibido siempre desde el punto de vista de un concepto de arte como servicio, dirigido al adoctrinamiento y propaganda de presupuestos ideológicos del totalitarismo fascista que rechazaba firmemente todo arte minoritario y antipopular.

Lorca, miembro destacado de la generación del 27 y escritor “deshumanizado” por excelencia, no cumplía ninguna de las dos expectativas mínimas que debía satisfacer el artista para que su obra recibiera el preciado calificativo de “humana”. La configuración de este horizonte aparece sintetizado en un texto esencialmente normativo de Luis Felipe Vivanco que fue todo un manifiesto estético en la época:

lista es rehumanizadora en el sentido que define su poética frente a la vanguardia, restaurando el elemento referencial, y antihumana por alejarse de las tendencias “demasiado” humanas del arte humanista y liberal, distinguiéndose, así, de otras poéticas rehumanizadoras con las que acabará confundándose en el transcurso de la posguerra española. Cfr. WAHNÓN, S.: “El concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español”, en *Homenaje al profesor D. Antonio Gallego Morell*, vol. III, Granada, Departamento de Filología Española, Universidad de Granada, 1989, págs. 477-487.

⁶ Aquí realismo no es equivalente al denominado realismo español, pues éste se consideraba incluido dentro de los decadentes “ismos” del siglo XIX y XX. Se establece una clara diferencia entre realidad y realismo: Dios se encuentra en la realidad y el realismo, no. La estética clasicista maneja un concepto de realidad que equivale al misterio en el sentido cristiano.

⁷ UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*, Madrid, Istmo, 1982, pág. 15.

⁸ VILANOVA, Antonio: “Crítica y literatura”, *Alerta*, nº 9, 12-VI-1943, pág. 9.

⁹ GADAMER, H. G.: “Historia de efectos y aplicación”, en WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*, op. cit., págs. 81-88.

¹⁰ GARMENDIA DE OTAOLA, A.: *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1953 (2ª ed.; 1ª ed. 1949), págs. 26-27.

“Tenemos, pues, precediendo a la obra de arte, y por si una sola fuera poco, dos limitaciones: la limitación del artista (espíritu encarnado, según el dogma católico, y, precisando más, naturaleza caída, redimida por la sangre de Cristo) y la limitación de la obra, que es, precisamente, su perfección formal, lo que la hace terminar en sí misma, trascendiéndose”¹¹.

Tal “perfección formal” respondía a un proceso rehumanizador que adquiriría significación por oposición, principalmente, a la “demasiada humanidad” de corrientes sociales subversivas o de tendencia desmesurada al individualismo intimista. Así, este nuevo concepto de lo humano se enfrentaba de lleno al “sentimiento”, es decir, a la subjetividad con que los temas del espíritu eran tratados por artistas rebeldes a la única verdad del Espíritu: el “dogma” debe ser la razón de ser del ser humano, como demuestra el fragmento que se va a transcribir a continuación:

“Nuestra obra intelectual (la de ser humano) debe llevar calor de vida y tender como sutil flecha hacia las zonas de las intuiciones puras, aquella en que el concepto, si ha de tener valor, ha de llamarse dogma”¹².

Por eso Torrente Ballester, en plena Guerra Civil, no acepta el lenguaje poético del drama lorquiano porque le falta “objetividad” y le sobra “ímpetu” al poeta:

“Así, cuando en una decisiva pieza (llena de excelentes calidades líricas) de García Lorca una moza rondeña, en descripción de la fiesta taurina, dice que *parecía que la tarde se ponía más morena*, no es ella, la moza, sino el poeta quien habla”¹³.

La lírica sobra en su teatro, porque, a través de esta peculiar expresión, Lorca ofrece su particular interpretación de lo real, su propio sentido, cuando lo correcto es “revelar” los contenidos de una norma o verdad a la que debe sujetarse para no incurrir en el pecado de soberbia. El lirismo lorquiano, a través del cual el autor transmitía contenidos de sí mismo, recordaba en gran medida las teorías croceanas sobre la expresión artística. A esta concepción del arte se oponía la teoría del teatro como revelación desde la cual los franquistas subordinaban la subjetividad del escritor a la obediencia de una voluntad superior y externa. La expresión debe ser expresión de algo, de una norma previa que actúa siempre como referente, más que de alguien,

¹¹ VIVANCO, Luis Felipe: “El arte humano”, *Escorial*, I, nº 1, noviembre 1940, págs. 141-150. Cita en pág. 143.

¹² LAÍN ENTRALGO, Pedro: “Sermón de la tarea nueva. Mensaje a los intelectuales católicos”, *Jerarquía*, nº 3, 1938, cit. por WAHNÓN: *Estética y crítica...*, op. cit., pág. 221.

¹³ TORRENTE BALLESTER, G.: “Razón y ser de la dramática futura”, *Jerarquía*, nº 2, octubre 1937, págs. 61-80, recogido (parcialmente) en MAINER, J. C.(ed.): *Falange y literatura*, Barcelona, Editorial Labor, 1971, págs. 214- 220. cita en pág. 214.

del estado del alma siempre individual y nueva, que propugnaba Croce. Desde este punto de vista Lorca era un soberbio intimista por emplear un lenguaje poético que se convertía en un repulsivo, en un disfraz, que ocultaba el verdadero mensaje.

Las actividades de Lorca al frente de La Barraca constituyeron una clara fuente de conflictos no sólo políticos sino también literarios entre nuestro autor y la estética falangista que no podía aprobar un teatro que políticamente no satisficiera su instrumentalidad propagandística ni que estéticamente atentara contra la teoría del “creador conservador”. Los montajes de Lope de Vega que dirigió Lorca desde La Barraca fueron catalogados de auténticas “herejías literarias” dignas de un “auto de fe” porque, según la estética del clasicismo cristiano (dominante en la preguerra y difundida por las teorías propuestas por Giménez Caballero en *Arte y Estado*)¹⁴, las formas artísticas debían ser, ante todo, inmutables.

A propósito de la perennidad del arte, de su ser permanente, Giménez Caballero había elaborado su teoría del “creador conservador” que consistía en que “el autor se limita a convertir a ese espíritu creador (entendido como idea interior original en las filosofías románticas) en un espíritu “conservador”, cuyo principio creador, lejos de ser el de expresarse con libertad en la materia, es el de conservar las formas en que el Espíritu se expresó de una vez para siempre”¹⁵. Para Giménez Caballero, una forma *es* y ningún proceso de desarrollo pueda hacerla aumentar o disminuir, de la misma manera que un contenido *es* y tampoco nada puede hacerlo cambiar:

“Cada país tiene su fórmula dada, su estado latente, su *genio*, como yo lo llamo. Mientras lo tenga incipiente y débil, ese Estado *no es*. Es otro Estado falso, o simplemente informe.

Y si después de haber alcanzado lo que debía alcanzar, abandona la tensión por mantener ese Estado, los estados sucesivos, alejados de ese ideal, preformal (genial), lo arrastran a abismos de degeneraciones y fracasos”¹⁶.

Para Giménez Caballero el genio artístico de España habría tenido una existencia plena en El Escorial (“El Escorial es eso: El genio de España”)¹⁷ pero después de ese momento al arte español “se le debilitó la gana de ser El Escorial”¹⁸ y, como consecuencia de este abandono de tensión por *ser*, se habría producido ese período de crisis o decadencia en el que todas las formas artísticas, románticas, realistas, vanguardistas, habrían construido degeneraciones del auténtico arte español, abismos de fracasos, que ahora, con la simple recuperación de la “*voluntad de ser* plenamente lo que se es”¹⁹, pueden ser sustituidas de nuevo por la auténtica fórmula

¹⁴ WAHNÓN, S.: “Estética y Teoría del Arte en *Arte y Estado*, de Giménez Caballero”, en *Estética y Crítica Literarias en España (1940-1950)*, *op. cit.*, págs. 23-110.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 86.

¹⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*, *op. cit.*, pág. 233.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 238.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 235.

del arte español. Las características de este estilo escorialista (el siglo XVI como época católica, imperial y guerrera, símbolo del pasado glorioso español, etc.)²⁰ establecía, en el teatro, como norma absoluta a Lope de Vega.

Desde esta defensa del clasicismo formal, en el cual las obras de Lope debían representarse a su imagen y semejanza, no se podía admitir la versión lorquiana de *Fuenteovejuna* en donde lo característico había sido, precisamente, la modificación y actualización de la obra al contexto actual, es decir, García Lorca había variado la “inmutable sustancia española”. A este respecto vale la pena citar un comentario publicado en *El Debate*, el diario católico más importante del país:

“No es la primera vez. «La Barraca» ha vuelto a representar *Fuenteovejuna* profanada. La gloriosa obra de Lope de Vega, canto vigoroso a la unidad de España y a sus forjadores, Fernando e Isabel, se transforma en una breve fiesta bolchevique, de la cual han desaparecido las figuras insignes de los Reyes Católicos”²¹.

El montaje de *Fuenteovejuna* fue recibido como el más “republicano” de cuantos dirigiera Lorca con *La Barraca*. La obra en sí, con su asunto de explotación del campesinado por un sistema caciquil, autoritario y cruel, se había prestado a esta concreción, cuyo efecto realista y pertinente actualizó la obra, logrando un éxito rotundo entre el público campesino, para quien lo importante había sido la comprensibilidad y la relación que encontró entre el horizonte interno de la obra y el horizonte de su vida actual. Así lo reconoce S. Byrd:

“De todas las obras representadas por *La Barraca* durante aquellos cinco años republicanos en España (1931-1936), la más trascendental e impresionante fue la *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, en adaptación de García Lorca. Por su concepto de innovación en la transmisión del espíritu democrático y humano de la nueva república, se desarrolló la interpretación de *Fuente Ovejuna* en forma de protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas”²².

Para hacerla más relevante a la situación contemporánea del campo español (que en muchos aspectos no había cambiado desde los siglos XVI y XVII, cuando escribía Lope), Lorca eliminó las referencias a los Reyes Católicos, y vistió a los personajes con trajes rústicos de los años treinta²³. Luis Sáenz de la Calzada, que

¹⁹ *Ibidem*, pág. 235.

²⁰ WAHÓN: “El modelo escorialista”, en *Estética y crítica*, op. cit., págs. 76-97.

²¹ GARCÍA ESCUDERO, José María: *El pensamiento de «El Debate»*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983. Cit. por GIBSON, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1988, pág. 400.

²² BYRD, S. W.: *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Pliegos, 1984, pág. 13. Vid. la versión de *Fuenteovejuna* montada por *La Barraca* en págs. 19-112.

representó el papel del Comendador, explica así la intención de la versión lorquiana, tanto desde el punto de vista de su dramaturgia como de su puesta en escena:

“Federico trataba (trató siempre) de inquietar a la gente espectadora, al personaje pasivo del teatro; el problema de *Fuenteovejuna* tenía, y aún hoy es posible que tenga, vigencia; caciques y mandamases no faltan en nuestro territorio; señor de horca y cuchillo, con derecho de pernada, en la obra [...]. La acción de *Fuenteovejuna* se desarrolla durante el reinado de los Reyes Católicos, pero Federico la montó para el entorno histórico de los años treinta. Alberto, el extraordinario escultor, que hizo los decorados de la obra, pudo meter a Castilla entera (más que a Córdoba) tierra a tierra, grano a grano, en los mismos, y trajes actuales fueron los que llevaron los personajes, quiero decir, trajes correspondiendo a los que en el año 1932 llevaran los campesinos y campesinas [...]”²⁴.

La versión de la obra de Lope montada por la farándula estudiantil fue duramente atacada por la revista falangista, *Haz*, considerando que la labor de Lorca había sido “movida por elementos indeseables, del más repugnante tipo comunista” y que había conseguido “transformar un drama auténticamente español, con las características tan españolas de odio a lo injusto y sometimiento incondicional ante lo justo —los reyes, en este caso—, en un mezquino drama rusófilo”²⁵. Como explicaba Ridruejo, bien enterado de todo desde su puesto de Jefe de Propaganda, cualquier objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II era considerada en estos años sacrilega, porque en las canteras del pasado, entendidas como fuente de la ortodoxia ideológica uniforme, se buscaban las raíces casticistas de la España eterna²⁶.

Durante la Guerra Civil y los primeros años de la victoria franquista, la crítica falangista continuaba exaltando *Fuenteovejuna* desde una concreción muy diferente a la que había suscitado la versión lorquiana y, además, convirtiéndose en lectura obligatoria entre los escolares²⁷: “todo un pueblo (pasa a ser) el héroe de la acción, encarnándose en él, a la manera cristiana y española”²⁸. Habrá que esperar varias décadas para que la revalorización del teatro clásico español, defendida por García Lorca desde su concepción de “obra abierta”²⁹, obtenga el concenso crítico. El pro-

²³ *Ibidem*, pág. 13.

²⁴ SÁENZ DE LA CALZADA, L.: “*La Barraca*”, *Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pág. 31.

²⁵ Vid. E. R. L.: “Ante el centenario de Lope”, *Haz*, nº 1, 26-III-1935, págs. 2-3, *apud* GIBSON: *FGL*, 2, *op. cit.*, pág. 351; ORTEGA MESA, F.: “Teatro”, *Haz*, nº 12, 5-XII-1935, pág. 3, *apud* WAHNÓN: “La recepción de García Lorca en la España de la Posguerra”, *loc. cit.*, pág. 413.

²⁶ Cit. por BLANCO AGUINAGA, C. *et al.*: *Historia social de la literatura Española, (en lengua castellana)*, III, Madrid, Castalia, 1990, pág. 81.

²⁷ En 5º y 6º cursos había que leer una de sus comedias; y en 6º algunos sonetos y romances. *Cfr.* VALLS, Fernando: *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, Antonio Bosch editor, 1983, pág. 152.

²⁸ SÁNCHEZ, José Rogerio: *Historia de la literatura española*, 4º curso, 1939 (6ª ed.), pág. 199, *apud* VALLS, Fernando, *La enseñanza...*, *op. cit.*, pág. 151.

fundo respeto a los clásicos, el concepto de teatro-museo, caracterizaba en los cuarenta los montajes de El Español. Cayetano Luca de Tena en 1942 defendía abiertamente la fidelidad al original:

“Si se hace una obra de Lope hay que atenerse a lo que él escribió, porque el teatro es producto de una sociedad concreta, con unos problemas concretos y una forma y un fondo específicos. Es un documento histórico, como la pintura o la novela, y a nadie se le ocurre ponerse a retocar *Las Meninas*, por ejemplo”³⁰.

González Ruiz³¹, en su balance del teatro desde 1939-1948, avisaba de un nuevo fenómeno en el teatro español, ya reconocido y proclamado por los críticos franceses, que consistía en trasladar “el eje teatral del interés público hacia una figura semidesconocida o menospreciada en otro tiempo: el director o realizador escénico [...], el hombre que concierta los esfuerzos de todos los elementos que intervienen en la representación teatral y les da una orientación y un sentido”³². Esta incipiente defensa de la obra abierta, que Lorca había alimentado y difundido a través de *La Barraca*, acarreaba serios inconvenientes para el arte dramático. Resultaba inadmisibile y decadente que el interés de la representación en vez de recaer en el autor del drama, residiera en la interpretación que el director concretizara de la obra en cuestión:

“El fenómeno se ha producido ya de una manera franca en el teatro francés [...]. La gente va al teatro, en primer término, a ver la postura escénica que determinado realizador le haya ideado de una obra. En los carteles de los teatros parisienses resulta a veces difícil encontrar el nombre del autor de la obra representada. Ha reclamado su lugar el realizador, siguen reclamando los actores el que creen suyo, y entre aquella manera de rótulos llamativos un inesperado y modesto renglón nos revela que el texto de la obra se debe a Fulano de Tal”³³.

Para González Ruiz el “realizador fiel” es aquel que “somete a estudio minucioso la obra que ha de llevar a escena y pone en práctica todos aquellos recursos que mejor responden [...] a la idea del autor”³⁴. Pero, como es sabido, cada receptor

²⁹ ECO, U.: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

³⁰ Cit. por SANTA-CRUZ, Lola: “Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952”, en PELÁEZ, A. (director): *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, I, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993, pág. 72. En *El País* (29-IX-1979), Andrés Amorós denunciaba, en unas declaraciones que realizó con motivo de las jornadas destinadas al teatro clásico en Almagro, esta misma concepción artística: “desde la escuela nos han presentado a los clásicos como una losa, la gente piensa sólo en el culto a la monarquía, al honor y a la religión, con lo que se ha conseguido una visión tópica del Siglo de Oro”.

³¹ Ideólogo del reaccionarismo español desde la dictadura de Primo de Rivera, colaborador en *Acción Española* y crítico del diario católico *El Debate*, siguió, después de la guerra, trabajando en *Ya*, continuador de *El Debate*, desde donde prestaba servicio al fascismo español.

³² GONZÁLEZ RUIZ, N.: *La cultura española en los últimos veinte años: El Teatro*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949, pág. 32.

³³ *Ibidem*, pág. 35

puede adoptar una imagen distinta del autor implícito, que cree en consonancia con la “verdadera” intención del escritor a la hora de producir la obra, dando lugar a una concreción también diferente, y todas ser igualmente válidas desde el punto de vista puramente textual. Sin embargo, para González Ruiz, la interpretación “buena, bella y verdadera”³⁵, es la del autor, pero añadiendo que este “sentido profundo” sólo podía ser captado por los realizadores españoles a cargo del Teatro Nacional de la Falange³⁶. En realidad, con esta defensa del sentido único, se supeditaba el arte a dos importantes limitaciones que acaban restringiéndolo a las reglas de la ortodoxia moral católica y la función del artista (intelectual) como educador de masas: la moral que es la ley de Dios y los deberes que le impone la sociedad, para cuya educación y perfeccionamiento nace el artista³⁷.

Mientras tanto, Lorca como todo escritor o director no falangista que adaptara las obras del teatro clásico desde otra concreción, era duramente censurado³⁸. Rafael Alberti, por ejemplo, fue atacado con gran violencia en las páginas de *Arriba* (6-VI-1939) por haber montado durante la Guerra Civil *La Numancia* de Cervantes, un Cervantes que era “nacionalista”, “de los nuestros”. Lo hecho por Alberti (“uno de los seres más abyectos que por error nacieron en nuestro país [...], poeta vesánico y hace bastantes años mediocre”)³⁹ al igual que la concreción de Lope por García Lorca, constituían “herejías literarias”. Como queda testimoniado en un editorial de *Ya* (21-VII-1939), Lorca es uno de los máximos exponentes del teatro republicano,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Los intelectuales franquistas ofrecían en los textos escolares más utilizados de la época, las siguientes definiciones de ‘belleza’: “el resplandor de la forma sobre las partes proporcionales de la materia” (San Alberto Magno); “Luz y resplandor de la verdad” y “El reflejo de Dios en las criaturas” (ambas de Platón); “Lo hermoso consiste en la grandeza y en el orden” (Aristóteles). Cfr. ARAUJO COSTA, L.: “La materia y la forma literaria”, *Revista Nacional de Educación*, nº 71, 1947, págs. 28-39. Cit. por VALLS: *La enseñanza...*, op. cit., pág. 76.

³⁶ Ya durante la Guerra Civil se había preocupado el régimen fascista de controlar y dirigir las actividades teatrales a través de los esfuerzos de Dionisio Ridruejo por poner en marcha el Teatro Nacional de la Falange, dirigido inicialmente por Luis Escobar, y volcado hacia la dramática del Siglo de Oro y muy en particular hacia el auto sacramental. Terminada la guerra continúa el Teatro Nacional de la Falange, instalado primero en el Español de Madrid, y luego en el María Guerrero.

³⁷ Cfr. MOREU LACRUZ, E.: *Fundamentos de la cultura literaria*, Barcelona, Ed. Tip. Cat. Casals, 1955 (10ª ed.). La 1ª ed. es de 1916, pero fue reeditado en varias ocasiones en los primeros años de la posguerra. Cita en págs. 10 y 28. Vid. también VALLS: “Los antecedentes ideológicos del nuevo estado”, *La enseñanza de la literatura*, op. cit., págs. 7-35; CASTELLET, J. Mª et al.: *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Península, 1977; BIESCAS, J. A. y TUNÓN DE LARA, M.: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980.

³⁸ En 1942, la crítica de Marquerie sobre *Peribáñez*, montado por los Teatros Nacionales desde una concreción que debe recordar los tiempos áureos de nuestro Imperio, cierra toda posible recreación revolucionaria de los clásicos: “Si bien es verdad que pinta un noble olvidado de sus deberes por una mala pasión que le ciega y arrebata, no es menos cierto que ese personaje resulta castigado con la muerte y arrepentido de su culpa, y que el Rey (como en *El Alcalde de Zalamea* y en tantas obras de nuestro Siglo de Oro) encarna, por encima de toda contingencia, el sentido de una justicia generosa y humana. Con lo cual no se ataca demagógicamente el equilibrio de los estamentos sociales y todo se emplaza y se sitúa en su punto y lugar”. Cit. por MONLEÓN, J.: *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, pág. 49.

³⁹ Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Literatura fascista española*, vol. 1, Historia, Madrid, Akal, 1986, pág. 624.

ese “viejo teatro vulgar” que ha de ser radicalmente sustituido por un teatro de “profunda, total y orgánica jerarquización”, como el Teatro Nacional de la Falange, que con su preocupación por el Siglo de Oro y el auto sacramental “intenta y logra inculcar en el público español las grandes ideas fundamentales de nuestra historia y de nuestra razón de ser como Estado (Religión, Imperio, Hidalguía, Idealismo) y contribuir a despertar en las gentes las normas eternas de moralidad, disciplina y elevación, que son, en realidad, las que forman las inteligencias y los caracteres”⁴⁰.

La “perfección formal” de la que hablaba L. F. Vivanco también se oponía frontalmente a la deshumanización de todos los “ismos” y vanguardias de la contemporaneidad. La postura rehumanizadora franquista arremetió duramente contra la teoría del arte como forma, característica de la vanguardia, de modo que su concepto de belleza autónoma pasaba a ser el primer y principal antagonista de una “nueva” estética, que establecía como primera condición la presencia de contenidos o, lo que es lo mismo, de “un lenguaje literario impuro y cargado de emociones extraestéticas”⁴¹:

[...] el arte no se puede estimar desde el arte mismo (ni desde la vida) sino desde la integridad del espíritu. [...] Es menester que los artistas lleguen a adoptar otra actitud humana frente a su arte. En poesía, ya parece ser que, libertados los poetas de la influencia que la poesía pura plástica de los vocablos venía ejerciendo sobre ellos, vuelven a entrañar las palabras los contenidos imaginativos más espirituales. La palabra, como sangre sonora del espíritu, vuelve a responder del hombre entero en sus dimensiones más serias y fundamentales”⁴².

El arte no debía estar orientado hacia el mensaje, como en las corrientes heterodoxas y puras, sino hacia el “misterio”, hacia un referente único y verdadero de la realidad. El sector falangista radical, como los llamados tradicionalistas, opinaban, según ha recogido Alexandre Cirici, que el gran pecado de lo moderno, y por tanto, de Lorca, era “no estar basado en lo religioso, lo cual ha permitido convertir el arte en un juego insulso y vano, sin pensamiento profundo y vital”⁴³.

Lorca representaba plenamente el estilo gongorino de la “figuración”, que los falangistas proclamaron el signo de la decadencia, frente al estilo de la “visión”, representado por Garcilaso de la Vega, y estandarte de lo que denominaron lo “genuinamente español”, que debía renacer después de la victoria nacionalista⁴⁴. Se trataba, ante todo, de reivindicar un arte que sirviera de propaganda para el estado fascista con el que se soñaba y donde el escritor asumía la función de profeta anun-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ VIVANCO: “El arte humano”, *loc. cit.*, pág. 146.

⁴² *Ibidem*, págs. 149-150.

⁴³ CIRICI, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pág. 79.

⁴⁴ *Vid.* WAHNÓN: “El modelo garcilasista”, *Estética y crítica...*, *op. cit.*, págs. 111-167, donde la autora analiza en detalle los textos de Luis Rosales en los que proclama la legitimidad del estilo de la visión frente a la decadencia del estilo gongorino.

ciador del advenimiento de la nueva España. La dislocación a la que Lorca sometía el lenguaje, basado en la sugerencia, en la plasticidad, en la oscuridad, rompía la "perfecta unidad" exigida y se convertía en una aberración porque ocultaba el referente, o lo que era peor, creaba uno nuevo. La blasfemia consistía en destruir la estrecha relación que siempre había que mantener entre claridad y tradición: el lenguaje claro sería el que designa la realidad tal y como tradicionalmente se ha hecho, respetando la designación que, como el contenido revelado, provenía de una Voluntad Superior. Cada palabra debía ser portadora de una significación consagrada por la tradición católica española, siendo, precisamente, la que constituye su "contenido espiritual". Lorca fue catalogado de artista hereje porque su estilo era oscuro en vez de claro, difícil en vez de sencillo, esteticista en vez de contenedista, moderno en vez de tradicional. El lenguaje lorquiano era esencialmente figurativo por la riqueza de recursos expresivos en detrimento del contenido, mientras que el lenguaje representativo, gracias a la escasa preocupación por los problemas de estilo, podía comunicar una fuerte carga de contenido espiritual. Una reseña publicada en *ABC* a propósito del montaje de *La cena del Rey Baltasar*, en la que se apoya con fervor al Teatro Nacional de La Falange, puede ejemplificar el horizonte de expectativas que el drama lorquiano, sin embargo, no cumplía respecto a la tradición, es decir, "entrega de esencias espirituales de unas generaciones a otras"; "emoción religiosa"; las alegorías, después de la "dislocación romántica y del positivismo" son muy "claras y naturales"; "armonía estructural"⁴⁵.

En el ámbito teatral, uno de los críticos más influyentes oficialmente durante el franquismo considera a Lope de Vega, convertido en el modelo indiscutible de la dramaturgia hispana, el creador del Teatro Nacional, que "será aquel que constituye una interpretación del espíritu racial [...] adecuada al ambiente en que se desarrolla"⁴⁶. En su teatro encontraron los ideólogos del franquismo, tanto antes como después de la guerra, materia educativa. De Peribáñez se resalta sobre todo el personaje de Casilda, que aparece como esposa fiel y enamorada, excelente tipo de la mujer española. El Hermano Orizana se preguntaba:

"¿Dónde puede verse expuesto con más galanura el amor conyugal, base de la familia, que en el lindísimo diálogo entre Casilda y Peribáñez?"⁴⁷.

Las expectativas clasicistas que dirigían la recepción de Lope de Vega, apuntaban fundamentalmente a la propaganda fascista. Por eso, la revista dirigida por José

⁴⁵ ARAUJO COSTA, Luis: *ABC*, 23-V-1939. Reseña reproducida en HIGUERA, Luis F.: "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público", en PELÁEZ, A. (director): *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, op. cit., pág. 82.

⁴⁶ ENTRAMBASAGUAS, J. de: "Lope de Vega en la creación del teatro nacional", *Revista nacional de Educación*, nº 35, noviembre 1943.

⁴⁷ ORIZANA, G.: "La literatura española, como medio de formar la juventud de la nueva España", nº 100-101, mayo-junio 1940, pág. 111. Cit. por VALLS, Fernando: *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., pág. 151.

Antonio Primo de Rivera, *F.E.*, acusaba a los estudiantes de La Barraca de expresar las preocupaciones culturales de la República, de simbolizar, desde su mentalidad ultraderechista, la libertad sexual y de traicionar “los sublimes versos de Calderón” al mezclarlos con “las aguas turbias de un marxismo judío”:

“No traiciones al campesino que oye en ti los sublimes versos de Calderón, burlándote de su expresión candorosa, mostrando ante él unas costumbres corrompidas, propias de países extranjeros.

No asombres sus ojos ingenuos paseando ante él una promiscuidad vergonzosa [...] El SEU te llama a sus filas [...] [a] los que colaboren por un porvenir de Imperio; no por los que se mueven en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío”⁴⁸.

Durante este período de “cultura imperial y bélica”, dominante hasta la final de la Guerra Mundial y el triunfo de los aliados⁴⁹, la literatura, y de manera muy especial el teatro, se conciben como vehículo de adoctrinamiento en un régimen cuyos presupuestos ideológicos, especialmente en estos primeros años, son los del totalitarismo fascista:

“La literatura era, sobre todo, un medio formativo [...]. Ha dejado de ser un fenómeno estético y social, con unas características formales propias, para convertirse en un «contenido» del que obtener una serie de ideas que se puedan «utilizar» para afirmar unos valores externos a la obra”⁵⁰.

El mismo concepto de arte como servicio es compartido por Torrente Ballester en su defensa del teatro nuevo:

“Porque el Teatro (ni el Arte, como creyeron los románticos), no es lo supremo en la jerarquía de las actividades humanas, se le pueden señalar diferentes servidumbres. La servidumbre del Hombre, la del Tiempo y la de la Cultura”⁵¹.

El único y verdadero contenido que el arte puede revelar y el artista debe defender con entusiasmo y pasión es el valor de la nación encarnado en el mito de la España eterna. El Régimen nacido de la Guerra Civil se definía a sí mismo como “Nacional-sindicalista, totalitario, autoritario, unitario, ético, misional e imperialista”⁵², un Régimen que representaba y encarnaba la Nación, definida a su vez como:

⁴⁸ ANÓNIMO: “La Barraca”, *F. E.*, Madrid, 5-VII-1934, pág. 11. Artículo reproducido en GIBSON: *El asesinato de García Lorca*, Plaza y Janés, 1985, págs. 295-296.

⁴⁹ MORODO, Raúl: “La larga dictadura: el sistema franquista”, en MONLEÓN, José (dir.): *Teatro de liberación*, Madrid, Primer Acto-Girol Books, 1988, págs. 199-209.

⁵⁰ VALLS: *La enseñanza, op. cit.*, págs. 99-100.

⁵¹ TORRENTE: “Razón de ser de la dramática...”, *op. cit.*, pág. 216.

“el símbolo político supremo que preside la realidad social española: por él se miden los fenómenos sociales y jurídicos, es criterio soberano, que califica o descalifica, legitima o condena”⁵³.

Frente a tan suprema realidad, la de Nación o Patria, es preciso defenderla sin descanso. Liberalismo, marxismo y judaísmo son morbos antinacionales que es preciso extirpar de raíz:

“Si el marxismo es nuestro mayor enemigo declarado, el liberalismo es nuestro mayor enemigo descubierto. Frente al marxismo la consigna es clara y terminante: cuando el lobezno comunista aparezca, se afina la puntería y... adelante hasta el fin [...]. Y... el exterminio rápido, violento, del microbio liberacida allí donde se encuentre”⁵⁴.

Desde esta concepción utilitarista de la literatura, los manuales, libros de texto, diccionarios, antologías, artículos, representaciones teatrales... se atenían a una lista rigurosamente selecta, en la que faltaba García Lorca ya que su influencia podía ser tenida como nefasta porque no podía ser utilizado por el Estado para reproducirse y afianzarse ideológicamente⁵⁵. Era tal la repulsa hacia nuestro autor que ni siquiera se nombra para ser negado. Esta censura extrema hacia García Lorca puede ser ejemplificada en el número que la “Revista Nacional de Educación” dedicó al teatro en 1943. En este artículo, titulado “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”⁵⁶, Tomás Borrás, pasa revista al teatro de la época y al del pasado. El autor define el teatro de posguerra de una manera vaga, como el “que corresponde al Estado creado por la Cruzada y su victoria y recuperación de España”. En la parte central de su trabajo divide la historia del teatro en dos partes contrarias, la una positiva y la otra negativa: el “teatro de Protagonista” y el “teatro de Antiprotagonista”. El pri-

⁵² BLANCO AGUINAGA: *Historia social de la literatura Española*, III, *op. cit.*, pág. 75. Vid. MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, en DÍAZ-PLAJA, G.: *Antología temática de la literatura española. Siglo XVIII-XX*, Valladolid, Librería Santarén, 1940, págs. 259- 261.

⁵³ CONDE, Francisco Javier: “La idea nacional-sindicalista de Nación”, *Arriba*, 21-IX-1939. Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: *La literatura fascista, op. cit.*, pág. 337.

⁵⁴ GUILLÉN SALAYA: “Frente a los intelectuales”, *Arriba*, 1-IX-1939. Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: *La literatura fascista, op. cit.*, pág. 338.

⁵⁵ El hermano Orizana veía en la literatura un medio para llegar a Dios y en el teatro, el medio de educación moral por excelencia: “¡Qué lecciones de educación femenina en los suaves caracteres de Lope, acaso menos seguros que los de Tirso, por su misma delicadeza! ¿Dónde podría verse expuesto con más galanura el amor conyugal, base de la familia, que en el lindísimo diálogo entre Casilda y Peribáñez? [...] ¿Qué mejores lecciones morales contra la mentira y la maledicencia que *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, de Ruiz Alarcón? Pues, ¿qué diremos del sentimiento nacional, que podría beberse a grandes tragos en ese torrente de arte, que no ha tenido ninguna nación cristiana como nosotros? [...] Lo mejor de nuestra vida nacional está en nuestro teatro, porque fue como el crisol en que vertieron los ingenios todas las virtudes nacionales en unos siglos de grandeza”. ORIZANA: “La literatura española, como medio de formar la juventud de la nueva España”, *loc. cit.*, págs. 99-100.

⁵⁶ BORRÁS, Tomás: “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”, *Revista Nacional de Educación*, nº 35, noviembre 1943, *apud* VALLS: *La enseñanza, op. cit.*, pág. 625.



1. *Fotografía de Federico García Lorca en una pose distinguida.*

mero es, según Borrás, el teatro que expresa en su realidad corpórea el alma nacional⁵⁷, entre cuyos máximos representantes se encuentran Lope, Calderón, Tirso, Moreto, y, en cuanto al teatro contemporáneo, menciona a Marquina y los Quintero. Con respecto al llamado “teatro antiprotagonista” cita a algunos autores y géneros (Duque de Rivas, Zorrilla, Galdós, los sainetes, el entremés, el género chico...) pero el nombre de García Lorca no aparece escrito, aunque su silencio, así como el de otros grandes dramaturgos del siglo XX, se interprete como una señal clara de su inclusión dentro de esta categoría. El vacío intencionado con respecto a Lorca significaba que su teatro era “antiprotagonista”, es decir:

“el de la asimilación, la inquietud, el modelo, la rebusca, las formas múltiples, la variante, la novedad aceptada, la indecisión. (Es un teatro) brillante, intelectualista y artificioso [...]. No busca raíces sino superficies; no va al pueblo, a la gleba sino a la capital, al asfalto; no estudia lo español sino lo extranjero”.

⁵⁷ “Aquel en el que nos vemos retratados [...] como parte de un todo; partículas de un Ser que se denomina Patria [...]. Aquel cuya poesía es la que mana del inextinguible cénit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestros muertos”.

Incluso esta catalogación de la producción lorquiana dentro de este teatro superficial, externo y artificioso desde la cual se vuelve a negar su valor escénico, encuentra eco más allá del Atlántico. Rafael Maya, por ejemplo, en un ensayo publicado en la *Revista de las Indias*, critica su obra por considerarla muy esplendorosa y, aunque admite que constituye un “espectáculo en que la vista y el oído, el alma y los sentidos, gozan simultáneamente y comparten sensaciones”, no puede admitir lo siguiente:

“No buscó lo esencial del espíritu sino lo anecdótico del personaje. Faltóle una visión más escueta y dura de la realidad, un sentido más atormentado de la existencia [...], para que su teatro tuviese dimensiones realmente humanas, y participase de la trágica y miserable grandeza del hombre. Prefirió lo decorativo, lo plástico, lo exterior, a lo profundo, dinámico y vital”⁵⁸.

También merecen citarse las reflexiones de José María Pemán acerca de cómo debe ser el teatro de la Nueva España, realizadas con motivo del homenaje a Serafín Álvarez Quintero en abril de 1939. Tales valoraciones podrían considerarse como un catálogo de las expectativas que debía cumplir un dramaturgo de éxito dentro de este horizonte teatral, las cuales oscilan entre los tópicos más manidos sobre la fidelidad “a los valores eternos de España y de la civilización occidental” hasta la defensa de la “emoción del reconocimiento” o glosa de los temas clásicos, desde una rigurosa “estética de la identidad”⁵⁹ utilizada como medio de información de unos ideales defendidos durante la guerra:

“He aquí un hombre que fue fiel hasta el final de la decencia del Arte. Alcanzó la época en que escritores y artistas se volvían de espaldas a la tradición nacional y aun a la pura civilización latina. España, en política, imitaba a Méjico y Rusia; es decir, desandaba los caminos del Imperio, la ruta de Solón o de Lepanto, e imitaba a los que fueron ayer nuestros catecúmenos. En arte, hacía lo mismo: se parecía por lo negro, por lo exótico. Esta época era un insulto no ya para nuestras creencias, sino para nuestra piel blanca de europeos. Los Quintero fueron fieles a los valores eternos de España y de la civilización occidental. Hicieron su teatro sobre esa sana «emoción del reconocimiento», que es la de las épocas clásicas; así como la «emoción de sorpresa» es la de las épocas decadentes. Los nervios del decadente necesitan del truco, del no saber qué va a pasar. El equilibrio del clásico descansa en la robusta y aplomada emoción de lo previsto. Por eso el pueblo va cada año a ver el mismo *Tenorio*; por

⁵⁸ MAYA, Rafael: “García Lorca”, *Revista de las Indias*, nº 5, Bogotá, marzo 1937, págs. 26-28. Cit. por BABÍN, M. T.: *Estudios lorquianos*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1976, pág. 121.

⁵⁹ Sobre el binomio “estética de la identidad” y “estética de la oposición” Cfr. LOTMAN, Y.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, págs. 345-357.

eso se baña en las previstas emociones del ciclo litúrgico; por eso repite la copla sabida o el refrán conocido... Por eso ama el teatro de los Quintero⁶⁰.

Según las declaraciones del gaditano, el público de la época rechazaba innovaciones y experimentalismos y el artista debía afianzarse en lo nacional, en lo nuestro, desde una rigurosa estética de la identidad promulgadora de la continuidad sin ruptura. Este teatro "alimentado de supervivencias y anacronismos"⁶¹ debe sustentarse sobre la inspiración, la cual se oponía constantemente al predominio de la técnica por parte del arte moderno. Lorca no merece el reconocimiento de "artista" como los Quintero, porque no es un ser privilegiado; carece de sentidos excepcionales y, sobre todo, de la inspiración, entendida como garantía a la sujeción moral y a la "verdad", que tan solo unos pocos elegidos poseen.

Así, todavía en 1963, Soldevila Durante se quejaba de que el teatro de Lorca no se llevara a escena, quedando relegado sólo a algunos teatros de ensayo sin la difusión necesaria (La Carátula, que ofreció *La casa de Bernarda Alba* o el Círculo Marzo, con el *Retablillo de don Cristóbal*), porque sólo se representan "las personalidades adictas al régimen": Benavente, Marquina, Pemán, Ardavín, Luca de Tena, Jardiel Poncela⁶².

El poder institucionalizador de todas estas teorizaciones⁶³ acerca de cómo debía ser el teatro de la nueva España marcaron los criterios normativos a la hora de incluir a los dramaturgos dentro de los manuales, diccionarios e historias de la literatura de la época. El rechazo a Lorca se va a fundamentar básicamente en el incumplimiento de la moral vigente en la posguerra y en la concepción de su obra y persona como apología de ideologías no autoritarias o marxistas. No podemos olvidar que el franquismo se nutrió, fundamentalmente, de los postulados que defendían Acción Española, Falange y la Iglesia. La influencia de esta última, en cuyas doctrinas habrán de inspirarse por decreto todas las manifestaciones educativas y culturales, con una intervención muy activa en la fuerte censura que se implanta, sometieron la cultura nacional a un fuerte dogmatismo e inmovilismo marcado por la religión como institución y jerarquía, depositaria de los valores divinos, humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica. Por eso, la ausencia de Lorca como materia de estudio se justificó entonces más desde criterios éticos o morales, que desde premisas estrictamente estéticas. Desde estos presupuestos Lorca no es un autor que se

⁶⁰ José María Pemán, cit. por MONLEÓN: *Treinta años de teatro de la derecha*, op. cit., págs. 14 y 15.

⁶¹ MAINER (ed.): *Falange y literatura*, op. cit., pág. 52.

⁶² SOLDEVILA DURANTE, I.: "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años", *Cuadernos americanos*, CXXVI, nº 1, México, enero 1963, pág. 277.

⁶³ Además de los trabajos citados pueden consultarse las aportaciones de importantes falangistas como Rafael López Izquierdo o Gonzalo Torrente Ballester en CIRIC: *La estética del franquismo*, op. cit., y MAINER (ed.): *Falange y literatura*, op. cit.

incluya dentro de los programas educativos, ni aparece en las antologías más importantes de esos años, ni en los manuales e historias de la literatura. Le falta poder de propaganda, le falta contenido, le falta moralidad. De ahí el siguiente testimonio de Vila-San Juan sobre la recepción de Lorca en estos años:

“No se representan sus obras ni se publican sus escritos. Únicamente, algún poema suelto en revistas minoritarias o en alguna antología de poesía en general puede deslizarse (ocho años después de su muerte). En las escuelas y en los institutos, Lorca es ignorado en los textos de Literatura (yo acabé el Bachillerato en 1945 y respondo de ello). Hasta 1954 no se publica [...]. Los que entonces éramos muy jóvenes habíamos oído hablar a los mayores de unos dramas que se titulan «Yerma» o «Bodas de sangre». Algunos, cada vez más, los conseguimos de editoriales americanas”⁶⁴.

Hemos podido comprobar que en tres antologías de las más utilizadas por los escolares de la época (la de Juan Bosch Monegal, Profesor del Colegio de los Jesuitas del Sagrado Corazón⁶⁵; la de Díaz-Plaja, de índole más “liberal”⁶⁶; la de José Rogerio Sánchez, más reaccionaria y afín al régimen)⁶⁷ no se recomienda o ni siquiera se menciona, a García Lorca.

José Rogerio Sánchez⁶⁸, por ejemplo, destaca entre los autores contemporáneos a Marquina, Pemán, los Quintero, Benavente, y, en cuanto a Lorca, lo censura abiertamente. La información que nos suministra el manual, acerca de los laureados como de los denigrados, consiste en una sucesión de adjetivos calificativos, pero nunca aparece una valoración ni un análisis de las obras que justifique el empleo de estos adjetivos: “portentoso vate, de estro inagotable, de flexible estilo colorista, laureado conferenciante fascinador de multitudes...”. Nos ofrece la siguiente evaluación acerca de los que, a su juicio, constituyen los pilares fundamentales del teatro moderno:

“[Marquina] forma con Benavente y los hermanos Quintero una esplendorosa trinidad dramática; tres astros de primera magnitud que han iluminado con inmortales resplandores la escena española; tres columnas solidísimas del teatro moderno”.

En cuanto a José María Pemán, no sólo es el poeta contemporáneo más alabado, sino que además “comparte con Marquina el cetro de la escena española”⁶⁹.

⁶⁴ VILA-SAN JUAN, J. L.: “Un poeta utilizado como bandera política de unos y de otros”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 435-436, septiembre-octubre 1986, págs. 800-801.

⁶⁵ BOSCH MONEGAL, Juan: *Libro de lecturas españolas*, 2º curso, Barcelona, Editorial Reuter, 1944, *apud* VALLS: *La enseñanza*, *op. cit.*

⁶⁶ DÍAZ-PLAJA: *Antología temática de la literatura española*, *op. cit.*

⁶⁷ SÁNCHEZ, J. R.: *Antología de textos castellanos. Siglos XIII al XX*, Madrid, 1942 (8ª ed.).

⁶⁸ *Ibidem.*

En este mismo manual, un par de páginas después, le dedica dos líneas al teatro de García Lorca, pues éste carece de interés porque escribió, según el autor, “alguna obra más tendenciosa que artística”⁷⁰. A pesar de José Rogerio Sánchez convierte su antología en una verdadera enciclopedia de nombres, pues, entre los contemporáneos, aparecen textos de Manuel de Sandoval, Enrique de Mesa, Enrique López Alarcón, Luis Fernández Ardavin, Fernando Fortún, Padre Félix García, Lope Mateo, entre otros, de los que podía haber prescindido, y sin embargo a penas tiene en cuenta al Lorca poeta y, menos aún, al dramaturgo que ni siquiera es mencionado en el apartado que el antólogo reserva para el teatro contemporáneo. A su juicio, los autores que merecen un puesto privilegiado en la historia teatral española son: Jacinto Benavente, que es el “grande autor dramático contemporáneo”⁷¹, y Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, “los más aplaudidos autores cómicos”, cuyas obras son irremplazables por su “gracia y delicadeza”⁷².

La antología de Juan Bosch Monegal recoge en su mayoría textos costumbristas, de exaltación religiosa-sentimental, fábulas y anécdotas que sirven para recordar el glorioso pasado militar, la defensa de los valores eternos (familia, costumbres...), bajo un trasfondo de lección moral.

En el epílogo, Díaz-Plaja, que es el antólogo con una visión más moderna del hecho literario de los tres escogidos, advierte al lector que en los textos de los siglos XVIII y XIX “ha podido notar los síntomas de nuestra gran decadencia política” que da lugar a la desaparición del “viejo estilo español” ya que “con las modas extranjeras entran las ideas disolventes de la Enciclopedia: el liberalismo europeizante, el menosprecio de la tradición católica”. Se censuran aquellos autores, como Larra, que desdeñan “nuestra gran literatura clásica, católica y española”⁷³. La no mención de Lorca dentro de esta antología de “grandes autores decisivos”⁷⁴ hace que éste se incluya dentro la categoría de autores cegados por “ideas demoledoras” que “hoy ningún crítico, sea cual sea su ideología, osaría combatir”. Los dramaturgos del siglo XX seleccionados por Díaz-Plaja son Benavente (*Los intereses creados*) y Eduardo Marquina (*En Flandes se ha puesto el sol*), que, por el contrario, sí persiguen el “camino de la regeneración”, la “reacción salvadora” trazada por autores como Donoso Cortés y Menéndez Pelayo, como Unamuno y Maeztu⁷⁵. Al agotarse las posibilidades del Modernismo surge lo que Díaz Plaja llama “la nueva literatura”⁷⁶,

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 498.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 524.

⁷² *Ibidem*, pág. 526.

⁷³ DÍAZ-PLAJA: *Antología temática de la literatura española*, op. cit., pág. 303.

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 8.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 303.

⁷⁶ DÍAZ-PLAJA: *Síntesis de la literatura española*, Tomo II, Barcelona, La Espiga, 1940 (2ª ed.), apud VALLS: *La enseñanza*, op. cit. Díaz-Plaja afirma que Lorca “da a sus obras dramáticas un tono fatalista y

apartado donde se debía hablar de la generación del 27, pero en los manuales examinados no aparece prácticamente ninguna referencia a García Lorca ni a los demás miembros del grupo⁷⁷.

En un diccionario como *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y la moral* se descalifican a los autores, y por supuesto a sus obras, de manera injustificada, empleando simplemente el tópico de inmoral, ateo, masón, rojo, comunista, escéptico, pesimista, etc.⁷⁸. Según Garmendia, los dos grandes peligros que amenazan España son “el comunismo ateo y extranjerizante” y la “corrupción de las inteligencias por obra de los antiguos sembradores de ideas revolucionarias, intelectuales harto olvidadizos, ensayistas más que filósofos”⁷⁹. Lorca es elogiado como poeta, sobre todo por los primeros libros y el *Romancero gitano*, pero le critica su poesía posterior. La *Oda a Walt Whitman* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* “distan de tener la altura y el profundo, vigoroso y espontáneo acierto del *Romancero gitano*”. En el teatro, su mejor obra es *Bodas de sangre* y en cuanto a *Yerma*, aunque no carece de “calidades poéticas” y era “certera en lo popular” es una obra “violenta y tendenciosa” y “su visión de España, un tanto deformada por malignas influencias”⁸⁰. Y concluye que la obra lorquiana sólo es asequible a un público muy concreto:

“En general es autor para gente formada por la crudeza y sensualidad de algunos de sus poemas”⁸¹.

Desde tales juicios, Lorca cumplía los requisitos de “mal gusto” compartido por los libros no aptos para el consumo:

“Unos, porque atacan, en mayor o menor grado, los fundamentos, las doctrinas e instituciones de la fe de Cristo; otros porque socavan los principios básicos en que se asientan el orden social y la constitución interna de las naciones; muchos, porque van contra la misma decencia humana, patrimonio incluso de

extraño (como en *Bodas de sangre* y *Yerma*), pero las dota de una profunda poesía”.

⁷⁷ Además de los manuales ya citados, RISCO, A.: “Historia de la literatura española”, *Razón y Fe*, Madrid, 1946 (12ª ed.); TEXTOS E. P.: *Compendio de historia de la literatura española. Siglo XVIII al XX*, Tomo II, 7º curso, Madrid, Bibliografía Española, 1950; SÁNCHEZ, J. R.: *Historia literaria en los textos*, Madrid, 1942 (2ª ed.); SÁNCHEZ, J. R.: *Historia de la literatura española*, 1939, *op. cit.*

⁷⁸ GARMENDIA DE OTAOLA: *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 23.

⁸⁰ No es de las más duras la crítica hecha a Lorca por el jesuita Garmendia de Otaola si la comparamos con las valoraciones que reciben otros autores. Encontramos que Rafael Alberti fue un “gran lírico. Perdido posteriormente para la literatura ha puesto su musa al servicio del marxismo. *Marinero en tierra* y *Sobre los Ángeles* (1929). Para estudiantes y aficionados”, pág. 7; A. Pedro Salinas y Jorge Guillén les dedica dos renglones “sus obras son para aficionados”; Vicente Aleixandre, “para algunos es el mayor de los poetas españoles de la hora presente”, sólo deben leerlo “personas mayores formadas”, por su “fuerte sensualismo”; Cernuda no aparece citado.

⁸¹ GARMENDIA, *Ibidem*, págs. 211-212.

las personas que sólo respetan «la ley moral universal o genérica, que ha elevado al amor desde sensación a sentimiento y desde la ley fisiológica a la ley efectiva»; las más porque tienden al fomento de toda clase de pasiones deshonestas⁸².

En definitiva, el teatro de Lorca carecía de valor estético porque fue etiquetado de “mala lectura”, de texto “peligroso” porque “desorientaba las mentes” y “corrompía las voluntades”⁸³.

Desde estos criterios morales⁸⁴, mucho nos tememos que los escolares de la época no conocieran ni una de las obras de Lorca. La antología de Díaz-Plaja, por ejemplo, perteneciente a la “colección de Textos literarios para la Enseñanza Media” reunía los autores que el alumno debía leer durante el curso, y, como hemos dicho antes, Lorca no está institucionalizado como lectura obligatoria⁸⁵. Como apunta Abellán, “los grandes nombres de la generación del 27, muertos o exiliados, fueron sistemáticamente vetados”⁸⁶. En el Cuestionario de Lengua y Literatura Españolas⁸⁷, aprobado el 14-IV-1939, los alumnos no tenían que estudiar ni leer a García Lorca ni tampoco a los demás poetas del 27, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Clarín, Unamuno, Baroja, Antonio Machado, por sólo citar las ausencias más significativas. Las razones son expuestas de la siguiente manera:

“Siempre, sobre todo en la enseñanza media, se deberá, como regla general, huir de los autores que, aunque tengan méritos literarios relevantes, sean peligrosos para la buena formación moral y la integridad de la Fe Católica en los alumnos”⁸⁸.

Además, según los resultados obtenidos en una encuesta realizada por J. A. Tamayo en 1943, los alumnos de 4º de bachillerato eligieron entre sus lecturas favoritas y por este orden: *A buen juez mejor testigo*, de Zorrilla; *El Quijote*; *Fiesta de Toros en Madrid*, de N. Fernández de Moratín; *la Marcha triunfal*, de Rubén Darío y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla⁸⁹. Por su parte, E. Herrera Oria recomendaba, como

⁸² *Ibidem*, pág. 21.

⁸³ *Ibidem*, pág. 14.

⁸⁴ El jesuita Garmendia de Otaola cita a una serie de autores que escribieron “obras, del mismo corte que la mía, sembraron el bien, iluminaron las inteligencias, guiaron las voluntades, evitaron escollos, fomentaron la cultura”: el franciscano Burguera, G. Casati, L. Borgogno, A. Vesco, Joaquín Cardoso, S. J., el abate Bethlehem, C. Sahehomme, etc. Como se ve, existía una larga tradición de libros que informaban sobre el criterio moral, y en última instancia político, que debía seguir el teatro y la literatura en general. *Cfr. Lecturas buenas y malas*, *op. cit.*, pág. 12.

⁸⁵ DÍAZ-PLAJA: *Antología...*, *op. cit.*, pág. 3.

⁸⁶ ABELLÁN, M. L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, pág. 84.

⁸⁷ Datos tomados de VALLS: “Cuestionario de Lengua y Literatura”, *La enseñanza de...*, *op. cit.*, págs. 78- 97.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 97.

⁸⁹ TAMAYO, J. A.: “La educación estética de los adolescentes”, *Revista Nacional de Educación*, nº 48-49, noviembre-diciembre 1944.

gran instrumento de formación, estos libros: *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León; *la Guía de pecadores o el Memorial de la vida cristiana* de Fray Luis de Granada, *Don Quijote* y los dramas de Tirso, Calderón y Lope⁹⁰.

Este silencio de Lorca nos demuestra que el arte lorquiano, imposible de adecuarse y reconciliarse con las expectativas de la estética franquista, dejó de ser 'literario' por no servir como instrumento de inculcación patriótico-moral. Un estado que surgió por la fuerza contra la opinión de la mayoría de los españoles que se habían definido en las elecciones de 1936, necesitaba después de vencer, convencer, inculcar sus ideas, y la figura de Lorca, especialmente su muerte, no era un buen instrumento para ello. Los propagandistas del régimen habían decidido tomar serias medidas para tratar de contrarrestar la publicidad desfavorable que les ocasionaba su asesinato. Entonces le niegan valor artístico a su obra y justifican que su fama y éxito se debe únicamente a la labor de difusión por parte de los "rojos". Así, el propio Franco ante la pregunta "¿han fusilado ustedes a escritores españoles de fama mundial?", (evidente alusión a Lorca), el caudillo contestó:

"Se ha hablado mucho en el extranjero de un escritor granadino, el vuelo de cuya fama no puedo yo medir hasta qué fronteras hubiera llegado; se ha hablado mucho porque los rojos han agitado este nombre como señuelo de propaganda"⁹¹.

Por supuesto, este intento de negar la existencia de los textos lorquianos a través del silencio también se materializó en las carteleras teatrales. Nicolás González Ruiz, uno de los críticos más representativos de la posguerra, se propuso en su trabajo señalar el desarrollo del teatro durante la década de los treinta y cuarenta en España. El criterio que sigue a la hora de evaluar las obras y a sus autores es el de "su aportación a la cultura nacional"⁹². Las representaciones más dignas son las llevadas a cabo, después de 1939, por los teatros subvencionados: adaptaciones de clásicos por parte del Teatro Español y lanzamiento de autores nuevos por el Teatro María Guerrero⁹³.

En primer lugar, la reviviscencia del teatro clásico impedía "servir al público la obra adocenada de tipo comercial" y frenaba "la perversión del gusto"⁹⁴. Este teatro

⁹⁰ HERRERA ORIA, E.: "La reforma de la Educación Media en la España Nacional", *Atenas*, nº 84, octubre 1938, pág. 285, *apud* VALLS: *La enseñanza*, *op. cit.*

⁹¹ SÁENZ HAYES, Ricardo: "Para *La Prensa* hizo el general Franco importantes declaraciones", *La Prensa*, México, 26-XI-1937. Cit. por Gibson, *Granada en 1936 y el asesinato de García Lorca*, Barcelona, Crítica, 1986, pág. 263.

⁹² GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, *op. cit.*, pág. 54.

⁹³ Para un estudio detallado de los montajes, expectativas de la crítica, obras de más éxito, etc., llevados a cabo en el María Guerrero y en El Español durante los años cuarenta, véanse los trabajos de Juan Aguilera Sastre, Lola Santa-Cruz y Luis Felipe Higuera, recogidos en PELÁEZ, A. (director): *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, *op. cit.*, págs. 40-67; págs. 68-79 y págs. 80-105.

⁹⁴ GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, *op. cit.*, pág. 32. Por tanto, las representaciones más importan-

era el que se divulgaba sobre las tablas y también a través de colecciones de textos escolares como la Biblioteca Clásica Ebro, que empezó a publicarse en Zaragoza en 1938, según una idea de José Manuel Blecua y respaldada económicamente por Teodoro de Miguel. La idea consistía en editar a los “clásicos españoles” haciéndolos asequibles a los estudiantes de la época. Gozaba de preferencia, pues, lo clásico sobre lo contemporáneo. Así Menéndez Pelayo comentaba:

“Al hablar de literatura contemporánea, yo vengo como caído de las nubes: me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos”⁹⁵.

De ahí que uno de los géneros más revalorizados a raíz de la victoria de Franco fueran los autos sacramentales. El influyente libro del padre Ayala defendía que las representaciones de los autos sacramentales reportarían al país una magnífica propaganda y a su empresario un gran negocio⁹⁶. El más genuino representante fue Calderón, que era el autor más adecuado para conseguir este teatro imperial que desde *Jerarquía* solicitaba Gonzalo Torrente Ballester, y que en *Arte y Estado* defendía Giménez Caballero.

En segundo lugar, el nuevo eje del teatro nacional lo marca el teatro de humor de Antonio Lara y Miguel Mihura, y como grandes promesas Joaquín Calvo Sotelo, seguido de Agustín de Foxá, Enrique Suárez de Deza, Claudio de la Torre y Víctor Ruiz Iriarte⁹⁷.

En una categoría inferior a las dos series anteriores, González Ruiz distingue a los autores representativos de la escena comercial, es decir, aquel drama “que no es literatura, ni es arte” sino lo que sencillamente llama “lo teatral”⁹⁸, construido a través de situaciones provocadas por engaños y equivocaciones que el espectador conoce y sabe que han de resolverse satisfactoriamente al final; con frases y pensamientos ingeniosos, definiciones paradójicas y brillantes, estilo típicamente benaventino y temas repetidos (adulterio, infidelidad, conflictos generacionales, defensa de unos valores sociales o espirituales, soltería, nostalgia del pasado, etc.). Son los dramaturgos que “suministran a los teatros comerciales españoles el mayor lote de piezas

tes son: Fernando de Rojas (*La Celestina*); Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*); Lope de Vega (*Las bazarías de Belisa*, *Peribáñez*, *El castigo sin venganza*, *Fuenteovejuna*, *La discreta enamorada*, *La malcasada*); Calderón de la Barca (*La dama duende*, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, *El médico de su honra*, *La cena del rey Baltasar*); Ruiz de Alarcón (*La verdad sospechosa*); Gil Vicente (*Don Eduardos*); Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*); Fernández de Moratín (*El sí de las niñas*). GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, op. cit., págs. 37-38.

⁹⁵ Cit. por CAYUELA, A. M^a: *Humanidades Clásicas*, Zaragoza, 1940, pág. 174.

⁹⁶ AYALA, Ángel: *Formación de selectos*, Madrid, Sociedad de Ed. Atenas, 1940.

⁹⁷ GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura española*, op. cit., págs. 38-53.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 54.

estrenadas en los últimos treinta años⁹⁹: Benavente, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Jardiel Poncela¹⁰⁰.

En cuanto a García Lorca, éste queda fuera del horizonte teatral de los cuarenta porque ni sirve para ideologizar ni para divertir¹⁰¹; es un dramaturgo del pasado. El crítico reconoce que "supone el punto culminante de nuestra valoración teatral en el período que examinamos", es decir, el período que va desde 1928 a 1936. Tuvo el mérito de ganarse el aplauso del público, pero unas líneas más abajo añade el mismo crítico: "éste se otorgaba, si no con más intensidad, sí con más extensión y frecuencia a escritores de menos valor literario; pero que en virtud de ese aplauso tiene indiscutible importancia teatral"¹⁰².

Otra de las herejías estéticas que justifican este silencio de Lorca durante la dictadura franquista, fue el carácter antipopular de su producción. Para estos receptores, el arte lorquiano ejemplificaba el esteticismo que había que combatir. Desde el principio pusieron en duda "hasta dónde fue popular su obra" y pensaron que estaba dirigida únicamente a la clase "culto y técnica", "de escritores para escritores"¹⁰³, atentando contra las bases para la construcción de un teatro nacional, cuya exigencia fundamental era su esencia popular. "Teatro popular" adquiere en este contexto un sentido muy preciso. Tal y como explicaba Felipe Lluch se entendía como el teatro formativo que conserva el modo de ser de la raza, del pueblo como nación:

"Porque lo verdaderamente popular (no lo vulgar) es, en esencia, lo auténtico, lo nacional y eterno; en contraposición a lo culto (lo exquisito) que es, siempre, lo postizo, lo extranjero, lo adventicio. El teatro popular [...] es un teatro que refleja e interpreta el sentimiento popular. [...] En nuestro caso la «hispanidad». El verdadero teatro popular es, por consiguiente, la más clara y exacta expresión de la vida consciente de un pueblo. Es, en realidad, la voz de la conciencia nacional"¹⁰⁴.

No obstante, será lo popular, curiosamente, el aspecto de la poética lorquiana que primero será rescatado y ajustado a las demandas de la estética oficial, utilizada por el Estado para su divulgación ideológica. Podemos afirmar que Lorca comien-

⁹⁹ RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975 (2ª ed.), pág. 297.

¹⁰⁰ Cfr. MONLEÓN: *Treinta años de teatro de la derecha*, op. cit.

¹⁰¹ Cfr. OLIVA, C.: "El teatro de posguerra: divertir ideologizando", *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, págs. 68-80.

¹⁰² GONZÁLEZ RUIZ: *La cultura*, op. cit., págs. 24-25.

¹⁰³ Valoraciones de José María Valverde sobre García Lorca en "Plenitud crítica de la poesía de Guillén", *Clavileño*, vol. I, nº 4, julio-agosto 1950, págs. 44-50. Nótese que todavía en 1950 había autores situados dentro de los confines de la estética antigongorina, antideshumanizada, que Luis Rosales había divulgado en la preguerra.

¹⁰⁴ LLUCH, Felipe: "El teatro popular", *Tajo*, nº 6, 6-VI-1940, pág. 14, apud PELÁEZ: *Historia de los Teatros Nacionales*, I, op. cit., pág. 58.

za a ser reivindicado en 1944, año en el que llegaron aires de renovación a los contenidos de la cultura española y se inicia el segundo proyecto de rehumanización de la posguerra alimentado por el neorromanticismo. Será Dámaso Alonso quien, en clave popularista y folklorista, muy acorde con la estética de principios de los años cuarenta, convierta a Lorca en la expresión del “alma de España”.

Desde la estilística, a diferencia del gusto clásico dominante en los años anteriores, se toleraba la defensa de un concepto de arte no basado ya en la “revelación” sino en la “expresión” del sentimiento, de la emoción, de la intuición. La esencialidad artística reside ahora, más que en la parte doctrinal, en la singularidad o subjetividad con que se expresa el pensamiento. Esta nueva orientación acaba encontrando su símbolo en uno de los poetas del 27 convertido al Romanticismo, Dámaso Alonso, precisamente el autor del primer intento de recuperación de García Lorca en la España de posguerra. A la luz de la subjetividad romántica, Lorca ya no es acusado de degenerado intimista, sino que su forma parte de los “seres contorsionados”, “visionarios” que dentro del arte español inexorablemente necesitan expresar un contenido que no pueden ocultar en su interior y que sale al exterior a modo de una “convulsión repentina”. Lorca deja de ser, pues, un “soberbio” y se convierte un escritor “sincero”, empujado a comunicar la más digna materia de expresión: “los verdaderos estallidos de la sustancia hispánica”. Lorca es el símbolo de España, equiparado a Lope gracias a su comprensión directa y profunda del lenguaje popular. En vez de un Lorca deshumanizado nos presenta a un Lorca portavoz de la esencia eterna nacional, descubierta no en el alma del Imperio, como hacían constantemente los críticos falangistas, sino en la expresión constante de lo popular a lo largo de la historia.

En definitiva, durante la década de los cuarenta García Lorca será excluido de la historia de la literatura española. Ninguna de las revistas representativas de la época, no ya *Escorial*, sino ni siquiera las más aperturistas *España* o *Ínsula* le dedicaron páginas críticas de importancia, ni se edita ningún libro sobre la figura del poeta granadino. Alguna referencia de pasada, algún artículo de segunda fila escrito por críticos hoy desconocidos y algunos poemas es todo lo que de o sobre García Lorca se publica en las revistas de posguerra¹⁰⁵. En cuanto a la irrupción de los textos lorquianos en la escena comercial no se producirá hasta comienzos de los años sesenta, si

¹⁰⁵ Según las investigaciones de Sultana Wahnón y Fanny Rubio, valoraciones sobre Lorca en el interior de artículos que no versaban sobre él, pueden encontrarse en LAÍN ENTRALGO, Pedro: “Principio y fin de Segismundo. (Reflexiones extemporáneas)”, *Escorial*, T. 5, cuaderno 12, octubre 1941, págs. 31-64, donde se menciona brevemente a Lorca, por no considerarse poeta surrealista; VIVANCO, Luis Felipe: “Las trescientas. Ocho siglos de poesía española por Juan Ramón Masoliver”, *Escorial*, T. 7, Cuaderno 18, abril 1942, págs. 150-52, quien evalúa en términos extremadamente elogiosos a Lorca (“nuestro más genial poeta lírico contemporáneo”) pero no le dedica ningún artículo completo. Aparecen también referencias a Lorca en las revistas *Corcel*, *Cauces*, *Cuadernos de Poesía*, *Garcilaso*, etc. Cfr. WAHNÓN: “La recepción...”, *loc. cit.*, págs. 420-421 y RUBIO, Fanny: “Federico García Lorca y la poesía española de primera posguerra”, en BUSTOS, José Jesús de y FONQUERNE, Yves-René (eds.): *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1988, pág. 117.

bien ya desde los años cuarenta y cincuenta se pueden encontrar representaciones de obras de Federico realizadas por grupos independientes¹⁰⁶.

Sin embargo, los métodos de control social y su influencia sobre el comportamiento humano no fueron del todo efectivos a propósito de la recepción de Lorca en la década de los cuarenta. Su rechazo, como hemos visto, fue tan brutal que superó con creces incluso al de otros poetas del 27 e intelectuales de la República. Algunos críticos tuvieron plena conciencia de esta marginación y trataron a toda costa de compensar a nuestro autor descubriendo una nueva lectura conciliadora con la estética falangista. Así lo reconocieron explícitamente autores como Díaz-Plaja, para quienes su propósito primero había sido sacar a relucir aquellas cualidades del teatro lorquiano que garantizaran el aplauso del público y permitieran su merecida divulgación. Gracias a la labor de críticos como Antonio Vilanova¹⁰⁷, Dámaso Alonso o Díaz-Plaja¹⁰⁸ en los años cincuenta Lorca acabará despertando un pujante y definitivo interés que empezará a normalizar la recepción de nuestro poeta y dramaturgo¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Se trata de espectáculos en los que, en muchas ocasiones, participaron personas que alcanzarían más adelante gran relieve en la vida cultural y teatral española. Vid. VILCHES DE FRUTOS, M. F.: "El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)", en PELÁEZ, Andrés (coord. y ed.): *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1975)*, II, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, págs. 127-150.

¹⁰⁷ VILANOVA, A.: "En torno al clasicismo", *Alerta*, nº 8, 29-V-1943, pág. 8.

¹⁰⁸ *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

¹⁰⁹ En los años cincuenta la obra lorquiana despertará un pujante y definitivo interés, surgiendo numerosas monografías dentro y fuera de nuestras fronteras. En cuanto al Lorca dramaturgo, uno de los primeros libros españoles fue el de Roberto G. SÁNCHEZ (*García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Madrid, Ediciones Jura, 1950), dedicado exclusivamente al estudio del teatro, aunque poniendo de relieve la estrecha relación de la dramaturgia lorquiana con la poesía de Federico, que le vale de soporte para interpretar, quizá demasiado exclusivamente, el sentido de algunas piezas teatrales. A este estudio sigue el publicado en Montevideo por O. MACHADO BONET, *Federico García Lorca. Su producción dramática*, Montevideo, Imprenta Rosgal, 1951, y el capítulo que a la relación mito-teatro de Lorca dedica D. PÉREZ MINIK, en sus *Debates sobre el teatro contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953. En 1955 aparece la monografía de F. NOURISSIER (*Federico García Lorca dramaturge*, Paris, L'Arche, 1955) que lo sitúa entre los "grandes dramaturgos" contemporáneos, y a continuación el libro de A. BAREA (*Lorca, el poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956), tan útil también para la comprensión del teatro lorquiano como representación poética de ambiente rurales extraídos por Lorca directamente de "su pueblo". La consideración de Lorca como dramaturgo comienza a afianzarse y su nombre empieza pronto a ser imprescindible en los estudios del teatro contemporáneo. Es lo que ocurre con TORRENTE BALLESTER (*Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957), cuyas valoraciones serán definidoras al estar expresadas en el contexto de todo nuestro teatro español del siglo XX. Vid. CASTILLO LANCHA, Marta: *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Málaga, e.d.a., 2008.

Relaciones entre la restauración de arquitectura histórica y la nueva construcción durante la posguerra en Andalucía Oriental¹

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

RESUMEN

Análisis de las relaciones existentes entre el enfoque con que se plantea la restauración monumental y el que pone de manifiesto la construcción de nueva arquitectura durante la posguerra española. Ambos encuentran en el fenómeno revivalista y tradicionalista un planteamiento común destinado a fomentar unos determinados valores ideológicos en relación al modelo político y social imperante, el cual se percibe a nuestro entender en el carácter de algunas de las actuaciones oficiales más representativas llevadas a cabo entonces en Andalucía Oriental, tanto en el campo de lo monumental como de la denominada arquitectura popular.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio cultural/ Arquitectura y urbanismo/ Restauración/ Reconstrucción posbélica/ Historicismo/ Franquismo/ España/ Andalucía.

Relations between the restoration of historical architecture and the new construction during the postwar period in Oriental Andalusia

ABSTRACT

Research of the connections between the approach the restoration of monuments is planned with and the one shown in the building of the new architecture during the years after the Spanish Civil War. Both of them share in the revival and traditionalist phenomenon, a common approach aimed to promote certain ideological values according to the ruling political regime, which can be perceived, in our opinion, in the nature of some of the most remarkable actions executed at the time in Eastern Andalusia, on the monumental fields as well as on the so called popular architecture.

KEY WORDS: Cultural heritage/ Architecture and town planning/ Restoration/ Postwar restoration/ Historicism/ Franco's regime/ Spain/ Andalusia.

Es necesario referir las causas que subyacen bajo el proverbial influjo de la arquitectura histórica sobre la de nueva construcción que, más allá de la simple continuidad tipológica, funcional, técnica o estética respecto al pasado, encuentran relación en su voluntad expresa por recuperar con una aparente y relativa fidelidad, ciertas características de la arquitectura histórica que -como tal- es considerada significativa. Estas causas no son otras que las que explican el fenómeno del *Historicismo*,

* ORDÓÑEZ VERGARA, J.: "Relaciones entre la restauración de arquitectura histórica y la nueva construcción durante la posguerra en Andalucía Oriental", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 327-366. Fecha de recepción: Febrero de 2010.

¹ El presente trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación *Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, ref. HUM2007-62699, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento, Subdirección General de Proyectos de Investigación, y por los Fondos FEDER. Es una reelaboración extendida a partir de la ponencia presentada en las Jornadas técnicas interna-

caracterizado por la instrumentalización diferida de corrientes artísticas pretéritas (consideradas globalmente, o de manera parcial al rescatar solo algunos de sus rasgos) con el fin de expresar ideas o conceptos que pertenecen al presente, pero que se conjugan “en pasado” para resultar así reforzados por la potencia, dignidad y prestigio que en general se reconoce a los elementos sacralizados por el tiempo o la tradición².

LA LARGA ESTELA DEL TRADICIONALISMO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

Probablemente estemos todos de acuerdo en que muchas de las bases que, desde el punto de vista histórico, definen la arquitectura moderna se encuentran en relación al intento de dar respuesta a nuevas necesidades y expectativas prescindiendo de aquellas soluciones arbitradas en el pasado que han dejado de ser válidas precisamente por no satisfacer los nuevos requerimientos y porque se perciben como anacrónicas en tanto que dejaron de identificar a la sociedad contemporánea (a sus élites), reacción que ya afloraba tímidamente en el desarrollo de la arquitectura de hierro y cristal, que prosigue y se agudiza a partir del Novecientos con la de cemento y hormigón, y culmina finalmente en la eclosión del Racionalismo, movimiento que abandona –en la práctica y normativamente hablando– la mayor parte de los principios que ordenaron la arquitectura hasta entonces, entre ellos (aunque no sea lo más importante, pero quizá sí lo más evidente) la cuestión del estilo, entendido tanto en sentido formal como conceptual o *winckelmanniano*.

La proximidad cronológica entre la recepción en España de las primeras muestras de rasgos propios del estilo internacional –influidos por las corrientes europeas en arquitectura, en particular por la *Bauhaus*– y el inicio de las acciones que se emprendieron durante la guerra civil y la posguerra para hacer frente a las necesidades de construcción y reconstrucción, hace particularmente patente el contraste entre los aires de renovación apenas asimilados hasta entonces más allá de una escueta serie de arquitectos y obras señeras, de un lado, y de otro el que representa una corriente que rescata, insiste y profundiza en aspectos ligados a la tradición historicista que parecían destinados a extinguirse definitivamente años atrás.

El énfasis con que se analiza el proceso de renovación arquitectónica que introdujeron algunos proyectos desarrollados desde finales de la década de los '20 hasta el inicio de la guerra, debido a su interés y a la repercusión que alcanzaron entonces en el panorama español, no hace que dejen de ser un puñado de brillantes excepciones en un mar de realizaciones que mantienen un evidente apego a mode-

cionales *Restauración, reconstrucción e identidad nacional en la posguerra europea*, celebrada en la Universidad de Oviedo del 21 al 23 de octubre de 2009, titulada “Reconstrucción y nueva construcción en poblaciones del sudeste español durante la posguerra”.

² GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto. “Sobre la creación de los estilos arquitectónicos”. *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, nº 18-19, junio-julio 1943, pág. 243.

los academicistas³, lo cual, unido a la calidad proyectual bastante mediocre de estas últimas, determina que la arquitectura española apenas aporte algo reseñable al debate durante unos años que resultarán cruciales en el campo de la creación arquitectónica y urbanística del resto de Europa.

Por tanto, si consideramos esa endeble penetración del Racionalismo⁴ a juzgar por el limitado número de proyectos materializados hasta el inicio de la guerra, y añadimos que a causa de su procedencia foránea, su carácter internacionalista y su identificación con el liberalismo⁵, esta tendencia fue vista por el Régimen franquista y su ideario⁶ como indeseable frente al aprecio por todo aquello que real o forzosamente se identifica con las consideradas “raíces seculares de la tradición española”, podremos explicarnos su descarte aparentemente radical, en contraste con la sorprendente recuperación de aquellos modelos de inspiración revivalista que parecían totalmente abandonados.

Pero esta eventualidad no tiene una motivación exclusivamente teórica e ideológica: es preciso considerar el influjo que resulta de la necesidad perentoria por resolver inmediatamente y del modo más práctico y elemental posible los profundos trabajos de construcción requeridos tras la guerra, para los que se contaba con unos medios materiales y humanos muy concretos, y unos recursos económicos extremadamente limitados. La combinación de todo ello podría explicar la clara involución que para el desarrollo de la creación arquitectónica y la técnica constructiva supuso este periodo.

Esto es, el discurso acerca de la arquitectura nacional que había venido alimentando la producción edilicia en España especialmente durante la segunda mitad del s. XIX, se prolonga apenas sin más durante el primer tercio del XX⁷. Las tendencias de un historicismo más bien ecléctico y la serie de modalidades estilísticas definidas como regionalistas, integran un conglomerado bastante heterogéneo en lo formal, pero que a nivel conceptual constituye el catálogo de lo que se asume como “conjunto de estilos tradicionales españoles”. Pese a su agotamiento en el plano teórico, su diversidad tipológica y decorativa inclinada a la variación y la fusión para satisfacer casi cualquier requerimiento, le otorgarán un claro dominio hasta los años '20, aunque su vigencia comenzará a hacerse más difícil con el avance que desde

³ DOMÈNECH, Lluís. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona, Tusquets, 1978, pág. 11.

⁴ MARCHÁN FIZ, Simón. *La arquitectura del siglo XX*. Madrid, Alberto Corazón, 1974, págs. 308 y ss.

⁵ BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón. *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 359.

⁶ “El cubismo soviético, el ilimitado racionalismo, junto con la industrialización, las oligarquías financieras, el marxismo, la decadencia intelectual, producen los monstruos de hierro, cemento y mármol que convierten las nobles perspectivas de España en campos de alucinación”, en SERNA, Víctor de la: “La nueva arquitectura española. Un palacio para Falange” *Informaciones*, 1943, cit. por HERNÁNDEZ MATEO, F.D.: *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958)*. Córdoba, Universidad, 1997.

⁷ Entre un universo de posibles referencias, recordamos la ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal González Álvarez en el VI Congreso Nacional de Arquitectura Nacional, San Sebastián 1914. Ver UCHA DONATE, R.: *Cincuenta años de arquitectura española I*. Madrid, Adir Editores, 1980 [1954-1955¹], pág. 73.

1930 manifiestan otras corrientes renovadoras.

Además, la peculiar reanimación que experimenta el *revivalismo* durante y después de la guerra⁸ no solo está directamente relacionada con el nacionalismo tradicionalista que promueve el Régimen de cara a satisfacer sus requerimientos a nivel de expresión simbólica y de propaganda, sino que también es fruto de la reacción por parte de algunos arquitectos, los cuales, habiendo cultivado posiciones racionalistas años antes, se inclinan en este momento por recuperar esas raíces vernáculas, renunciando a aquella otra arquitectura que ahora, en correspondencia con la nueva situación, tacharán de “falsa y apátrida”; si atendemos al testimonio que expresó Gutiérrez Soto, tanto el sobrevenido aprecio a la tradición como el visceral rechazo a la renovación estarían provocados por una reacción reflexiva y emocional surgida del reencuentro con la propia arquitectura histórica en el campo de batalla, tomando conciencia de la misma y reconociendo su valor, fuerza y dramatismo⁹. Precisamente ahí reside la concurrencia conceptual de regionalismo y nacionalismo en el plano arquitectónico: el primero se concibe como una manifestación más de entre las variedades que integran la arquitectura nacional, que se define no en cuanto a los rasgos comunes que presenta (que son pocos) sino por oposición a la de origen extranjero.

Sin embargo, la idea de un rechazo frontal y por sistema hacia la arquitectura racionalista, y de quiebra total con su trayectoria anterior a la guerra debería matizarse si atendemos a lo defendido por algunos críticos¹⁰. Baste constatar la facilidad con la que se “reciclan” simbólicamente obras diseñadas o ejecutadas durante la República, como es el caso entre otros muchos de los Nuevos Ministerios, o del antiguo Mercado de Mayoristas de Málaga que habiendo sido proyectado en época republicana por el propio Gutiérrez Soto, es ejecutado por el arquitecto a partir de 1938, modificando apenas la idea original con puntuales detalles que introducen algo de la composición monumentalista propia de la arquitectura fascista y la consabida simbología heráldica franquista¹¹, lo cual en absoluto puede servir para denostar la obra resultante ni para inducir a crítica negativa alguna a su proyectista desde el punto de vista profesional si no quiere caerse en lo que G. Bueno denomina *fundamentalismo democrático*¹². Es más, en el fondo el Racionalismo ofrecerá los recursos instrumentales y metodológicos para la formalización de los proyectos de posguerra¹³ y bastará con escamotear su estética de manera más o menos efectiva mediante el postizo estilístico oportuno¹⁴.

⁸ CABRERA, Isabel. “Historicismo: un mensaje recurrente en el nuevo proyecto estético instaurado con el franquismo, 1936-1951” *Goya*, nº 247-248, 1995; URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid, Cátedra, 2003, pág. 17.

⁹ URRUTIA, Ángel. *Arquitectura... Supra cit.*, págs. 144 y 354-356.

¹⁰ SAMBRICIO, Carlos. “Por una posible arquitectura falangista”, *Arquitectura*, nº 199, 1976.

¹¹ *ARQUITECTURA del Movimiento Moderno. Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona, Mies-Barcelona y Do.co.mo.mo, 1996, 276.

¹² BUENO, Gustavo. *El fundamentalismo democrático*. Madrid, Planeta, 2010, págs. 10 y ss.

¹³ JUSTE, Julio. *Arquitectura de posguerra. El caso de Granada*. Granada. Libros del Agua, 1981, pág. 21.

En cualquier caso, habrá que esperar a finales de los '40 para que repunten más claramente algunas nuevas propuestas al problema de la arquitectura en general y en particular al de la vivienda¹⁵, recuperando la línea racionalista con el manejo de conceptos como estandarización y prefabricación¹⁶, aunque sin dejar en absoluto por ello que el debate siga estando dominado por la búsqueda de claves que permitan conciliar la nueva construcción con el espíritu de la tradición, y lograr así una verdadera arquitectura nacional¹⁷.

La omnipresencia de la arquitectura en el discurso franquista y el organigrama administrativo del régimen, indican el importante papel que se otorga a esta actividad en tanto que instrumento eficaz para la exaltación de los principios del llamado *Movimiento Nacional*, por cuanto permite desarrollar unas estructuras que no solo son escenográficas como recurrentemente se afirma, sino que tras esa puesta en escena más o menos elaborada en algunos casos para acoger determinados acontecimientos ceremoniales o presidir la vida ciudadana, allí donde fue posible se consiguió materializar la presencia del nuevo Estado por medio de una ordenación determinada de todo o parte del espacio urbano, al menos en poblaciones consideradas más relevantes desde el punto de vista simbólico o en las que el grado de destrucción permitía y aconsejaba tal reestructuración. Con mayor frecuencia, es la construcción, reconstrucción o reforma de elementos arquitectónicos significativamente estratégicos de la pretendida *antigua-nueva realidad social* la que permite desarrollar un discurso estructurado en torno a los conceptos de *patria* y *religión*: la iglesia, el ayuntamiento, el cuartel, la casa de Falange, etc; a esta relación se suman equipamientos públicos como la escuela, el mercado de abastos, la casa de correos, el dispensario médico, el lavadero, las fuentes públicas... además de por supuesto las viviendas protegidas, de modo que al "[...] ir reconstruyendo templos, escuelas, hospitales, hogares, con la máxima rapidez y el mejor gusto arquitectónico, [se vaya] contribuyendo de este modo a rehacer, bajo el mando supremo de Franco, ganador de la guerra y la paz, una España alegre y poderosa, en medio de un mundo en tristes ruinas"¹⁸.

Asumido este punto de partida, vamos a tratar de profundizar en lo que el fenómeno tiene de revivalista a partir de una serie de casos localizados en el sures-

¹⁴ BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón. *Arquitectura... op. cit.*, págs. 380-382; AZURMENDI, Luis. "Orden y desorden en el plan de Madrid del 41", en *ARQUITECTURA para después de una guerra 1939-1949. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, COACyB, 1977, págs. 14-20 (14).

¹⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)" *Arquitectura*, nº 199, abril 1976, págs. 3-18: es preciso entender la vivienda en los términos en que lo hace el Régimen, como instrumento de implantación sectorial de un nuevo orden que requiere una transformación que no tiene porqué prescindir de nada que le resulte útil, venga de la tradición histórica o de la más reciente renovación racionalista.

¹⁶ SAMBRICIO, Carlos, et al. *La vivienda en Madrid en la década de los años 50: el Plan de Urgencia Social*. Madrid, Ayuntamiento y Ministerio de Fomento, 1999, págs. 26-33.

¹⁷ Entre otras muchas posibles referencias, citamos a CAMÓN AZNAR, José. "Un posible estilo nacional en arquitectura" *Cortijos y rascacielos* nº 44, noviembre-diciembre 1947.

¹⁸ SAMPELAYO, Juan. "Arte y fe en la reconstrucción española. Una gruta en Guadix, convertida en ermita" *ABC*, ed. Madrid 6.2.1945, pág. 9.

te peninsular que consideramos pudieran resultar representativos de lo que ocurre en el resto de España a lo largo de la posguerra, marcada como no podía ser de otro modo -dada la magnitud de la devastación alcanzada- por las labores de reconstrucción de toda índole (arquitectura de restauración y construcción de nueva planta) sobre las que pivota en buena medida la política del nuevo régimen¹⁹, susceptibles todas ellas de ser analizadas desde el prisma de sus posibles interdependencias, o al menos desde sus hipotéticas concomitancias.

Los monumentos juegan un papel esencial como testimonios del pasado y como soportes del discurso que se pretende difundir, e interesan en cuanto responden a esta utilidad, de modo que son intervenidos para renovarlos, depurarlos de otras connotaciones o para reforzarlos en ciertos significados; una vez ejecutada su "adecuación", servirán de modelo para la arquitectura de nueva construcción: estéticamente se convierten en estilemas; física y conceptualmente se "cosifican". En cuanto a la arquitectura de nueva creación, adoptará una parte del lenguaje de la arquitectura histórica para así completar y enfatizar la actualidad del discurso, pero en el fondo es el elemento nuevo el que acaba ejerciendo un mayor protagonismo, puesto que determina el tono del conjunto donde el monumento encaja apenas ya como una pieza más.

LA DIALÉCTICA "NUEVA ARQUITECTURA EN VIEJOS EDIFICIOS / HISTORICISMO EN NUEVAS CONSTRUCCIONES".

Tradicionalmente se ha venido confrontando la actuación en materia de restauración monumental durante el primer franquismo con lo practicado en ese terreno durante el período republicano, adscribiendo uno a la manipulación más burda sometida a los alardes repristinadores, así como a la reconstrucción fantasiosa, mientras que el período previo a 1936 estaría representado en su conjunto por las actitudes propias de los más ajustados criterios de la llamada escuela conservadora, respetuosa con el testimonio histórico de unas "reliquias" consideradas como tales. Y esto sin duda es así si nos atenemos a las líneas generales que caracterizan su desarrollo a lo largo de las décadas de los '30 y '40 de una y otra parte, aunque existen matices importantes que deben precisarse, ligados tanto al personalismo de sus principales artífices como a la peculiar evolución profesional de éstos dada la inevitable afección que les causan los cambios producidos en el contexto sociopolítico. En sus actuaciones, o en las posiciones que adoptaron respecto a las intervenciones dirigidas por otros, o en su asesoramiento de aquellos, podemos apreciar rasgos igualmente ambivalentes a lo largo de diferentes periodos.

¹⁹ GAGO, Vicente; LACACI, Carmelo. "El crecimiento de Madrid a partir de la guerra civil", en *CURSO de urbanismo*. Madrid, C.O.Ingenieros, 1977, págs. 67-92 (68 y ss): "Bajo los signos de la reconstrucción y la industrialización se recomponen los mecanismos políticos y económicos del crecimiento capitalista" durante el período 1939-1956.

En la región que conforman las provincias del sureste peninsular²⁰, por ejemplo, responsabilidad de Torres Balbás en lo que atañe a la conservación de monumentos entre 1923 y 1937 (y en la que sigue colaborando extraoficialmente mucho después de ser destituido del cargo), podemos equiparar su actitud cercana a posiciones pintoresquistas en determinadas actuaciones como las de la alcazaba de Málaga (1933-1936) donde uno de los objetivos principales es crear un escenario amable para el paseo y la sugerencia historicista²¹, con la que reitera años después en sus consejos acerca de cómo plantear la continuación del vasto proceso reconstructivo que experimentará el monumento durante la posguerra²². O la postura similar que adopta en relación a la arruinada iglesia granadina de S. Nicolás, para la que en 1935 propone o bien segregar una parte de la misma para destinarla a otros fines a pesar de la desfiguración que ello supondría, o adosarle otras construcciones para acoger esos usos alternativos (escuela, biblioteca...) preservando solamente su volumetría desde algunas perspectivas²³.

Por tanto, habría que matizar la actitud maximalista que se desprende del juicio tan generalizado de que toda restauración de preguerra está prácticamente a salvo de cualquier tipo de veleidad reconstructiva y abuso en la interpretación del monumento resultante, del mismo modo que no es sostenible, al menos en lo que a la 7ª zona se refiere (Murcia y provincias orientales andaluzas), que las labores de restauración de sus monumentos desarrolladas durante la posguerra se vieron marcadas siempre por el exceso y el voluntarismo imaginativo, si bien estas cualidades resultan evidentes en muchas ocasiones, y más acentuadas y transformadoras desde luego que en el periodo anterior, ya sea por la menor preparación histórica de sus responsables, por la determinación ideológica que se les impone dentro del denominado proceso de *Reconstrucción Nacional*, por la búsqueda de efectos escenográficos al servicio de una particular estética monumentalista, por la rentabilización propagandística de los escasos recursos disponibles, por la naturaleza e intereses de los organismos que promueven dichas obras, o por la pretensión de obtener resultados patentes dada la magnitud de reparaciones que subsanar [1].

²⁰ Las costeras desde Alicante a Málaga, además de Jaén en el interior, que conforman la 6ª zona en la organización administrativa de los monumentos nacionales hasta la guerra civil; a partir de ésta se establecerá otra división en correspondencia con la nueva 7ª región militar, que ya no incluirá Alicante. Durante ambos periodos, la gestión de las labores de conservación se realizaba desde Granada.

²¹ ORDÓÑEZ VERGARA, Javier. *La alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*. Málaga, Universidad, 2000, pág. 244. Ver, a este respecto, TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Hallazgos en la Alcazaba de Málaga" *Al-Andalus* 2, 1934, págs. 344-357 (356).

²² GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. Granada, Universidad y Diputación, 2ª ed, 1995, pág. 251: en julio de 1943 escribe "He fijado algo la altura de torres y lienzos de muros y creo que hay que levantar las casitas [barrio castrense s. XI] cuyos cimientos aparecen al pie de la torre del Homenaje, tratando de hacer algo pintoresco y agradable. Pueden destinarse a pequeños talleres de artesanía, tan de moda [...] Las plantas de las casas, que lo tienen, puede quedar registrado en planos".

²³ *Supra cit.*, pág. 99.



1. *Fotomontaje de la devastación de la provincia de Jaén, s/f. AGA (04) 82 F/4258 SOBRE 5.*

Vamos a tratar pues varios casos representativos de intervenciones en arquitectura histórica restaurada en ese ámbito geográfico durante el periodo de autarquía, ya sean de carácter religioso o civil, tanto monumentales como domésticos, poniéndolos en conexión con las características de la arquitectura de nueva planta promovida entonces por el Estado. Para poner de relevancia los rasgos comunes que ambos grupos poseen, vamos a reunir esos ejemplos en función de las categorías que distingue la crítica histórico-artística: Urrutia resume en unos pocos perfiles las corrientes que ordenan la arquitectura del primer franquismo que, aparte de la débil secuela racionalista aún perceptible, se concretarían en la tendencia *academista*, en la denominada de *propagación panhispánica*, en la *rural-popular*, y en la *vernácula* (o regional)²⁴. A efectos prácticos, creemos que pueden aparejarse por una parte las dos primeras, definidas por su carácter histórico entendido en sentido culto, o sea, relacionado con sectores socialmente dirigentes o aristocráticos que en la nomenclatura utilizada por el régimen franquista se denomina "imperial", y que si bien no constituye una elaboración propia pues fue extensamente categorizado durante el s. XIX, sí adquiere ahora un impulso y dimensión nueva en ciertos aspectos; de otra parte, se encuentran las dos últimas, alusivas a lo castizo y "popular", ya sea urbano o rural, nacional o regional, pero siempre tradicional y por tanto con dimensión histórica también.

²⁴ URRUTIA, Ángel. *Arquitectura... op. cit.*, págs. 354-355.

Entre dicha dicotomía bascula el imaginario referencial del discurso sobre la influencia de la arquitectura heredada en la conformación del estilo nacional que se pretende definir, de modo que sirva como plataforma para la reconstrucción del país, y que encuentra una de sus elaboraciones más características en el llamado "estilo Regiones Devastadas"²⁵.

HISTORICISMO E IDEAL IMPERIAL²⁶.

Debido al intento de identificación con el ideal *imperial* ("ambición de Imperio como misión trascendente de España", según el ideario falangista²⁷), las referencias estilístico-formales preferidas son las que aluden al arte español de la Edad Moderna²⁸. Éstas se conciben en clave atemporal, como estilema para aplicar a nivel volumétrico, al diseño de fachadas, de cubiertas, o de elementos singulares (portadas, molduras, coronamientos, etc.) en edificios oficiales y de promoción pública en general, así como especialmente en construcciones religiosas restauradas o de nueva factura, donde la persistencia de esta huella historicista será dominante hasta bien entrados los '60, tanto en las promovidas en antiguas poblaciones como en poblados de colonización²⁹.

Esa simple referencia, utilizada generalmente de manera aislada y superficial, debió bastar en muchos casos para satisfacer el discurso ambivalente acerca de la compatibilidad del sustrato "popular" del carácter español y la aspiración trascendente que la ideología del Régimen le adjudica, y que se manifiesta en las gloriosas gestas del pasado... Así, se discute acerca de la naturaleza espiritual de los materiales que referencian esa dualidad (granito y pizarra frente a ladrillo y teja), o sobre cómo ha de recoger el nuevo estilo nacional esa doble aportación. Irresoluble sin duda dicha combinación fuera de su contexto histórico, a no ser mediante el pastiche, lo que se obtendrá será un catálogo más bien incoherente de tipos formales y repertorios decorativos que se aplicarán de manera indiscriminada y poco sistemá-

²⁵ "José Moreno Torres", *Reconstrucción*, nº 61, marzo 1946, pág. 87: "Quizá lo más fundamental de la obra de José Moreno Torres es que supo crear un estilo de Regiones Devastadas —estilo que no es otra cosa que la expresión estética de un modo de pensar—. Otros se refieren a este pretendido estilo en un sentido más concreto, tipológico y formal: en referencia a la reconstrucción de un pueblo adoptado se dice que "resucita con pleno éxito un tipo arquitectónico eminentemente español [...] dando lugar a la formación de un conjunto de soluciones que ya comúnmente se designa con el nombre de «estilo de Regiones Devastadas»", en "Brunete", *Reconstrucción*, nº 67, noviembre 1946, págs. 331-371 (365-369).

²⁶ REINA DE LA MUELA, Diego de. "Los imperios y su estilo" *Reconstrucción*, nº 23, mayo 1942, págs. 193-194; *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid, 1944, reseñado en *Reconstrucción*, nº 46, octubre 1944, pág. 300.

²⁷ *IDEAS generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939, págs. 7-11.

²⁸ Preferentemente la arquitectura de los Austrias (Herrera-El Escorial, Gómez de Mora-Madrid s. XVII), pero también son frecuentes las alusiones al barroco clasicista de Villanueva o al barroco castizo de Ribera o Churriguera.

²⁹ ESTEBAN MOLINOS, José. *Arquitectura religiosa en la provincia de Jaén desde 1940 a 1971*. Jaén, IEG, 1982, págs. 14-15 y ss.

tica sobre una arquitectura básicamente utilitaria, que utiliza las técnicas y materiales al alcance para elaborar unos diseños a los que a la postre se aplica un barniz superficial acorde con el discurso patriótico aludido, basado en símbolos estéticos, ideográficos, iconográficos o epigráficos, los cuales se pretende sean capaces de cualificar por sí solos un edificio, un espacio público o todo un paisaje.

Ese historicista “tono imperial” influye tanto en la restauración monumental como en las nuevas construcciones, y en ambas tendrá un papel relevante la figura de Francisco Prieto-Moreno Pardo, que ostenta desde el fin de la guerra los cargos de arquitecto conservador de la 7ª zona y jefe de las dos oficinas comarcales (Granada y Andújar) de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRRDD) en el E de la región, así como de la Dirección General de Arquitectura (DGA) y comisario del Gran Madrid desde 1956³⁰.

Respecto al ámbito de la restauración monumental, comenzaremos por destacar la intervención sistemática sobre uno de los edificios más relevantes desde el punto de vista histórico y simbólico en relación al mencionado concepto de ideal *imperial*: el **Palacio de Carlos V** en Granada, en el que no dejará de actuarse durante todo el franquismo (hemos documentado siete proyectos consecutivos solamente entre 1938 y 1958³¹, redactados por Prieto desde la Dirección General de Bellas Artes-DGBBAA, [2] con tres objetivos fundamentales:

la restauración conservativa de los daños que afectan al palacio, continuando la labor realizada por otros arquitectos a lo largo del primer tercio de siglo; la reconstrucción filológica de una porción significativa de elementos faltantes debido al carácter inconcluso del edificio, si bien conteniéndose bastante en lo que a decoración y ambientación se refiere (especialmente en el aspecto consolidado de la imagen de las fachadas y del patio, donde se respetó la impronta que habían mantenido durante siglos); y la rehabilitación funcional del monumento. A este respecto, se proyecta introducir mejoras en el uso museístico que el palacio venía desarrollando –concentrándolo en la crujía E–, dando entrada también a cometidos oficiales con la creación de lo que entonces se dió en llamar “residencia imperial”³², que ocuparía las estancias de las crujías N y W en ambas plantas para las se juzgaba necesaria una intervención con mayor trabajo de complemento decorativo, y que iría vinculada además a la correspondiente vivienda “imperial” que se iba a habilitar en el ala S. Al

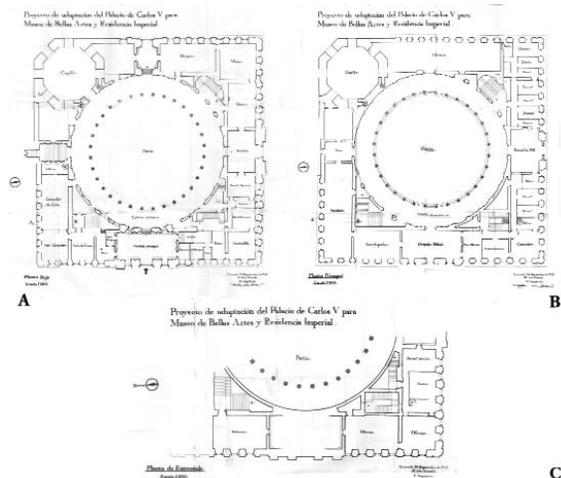
³⁰ “Don Francisco Prieto Moreno, nuevo Director general de Arquitectura” *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 51, marzo 1946, s/p.

³¹ AGA (03) 115 26/291, 26/292, 26/389 y 26/157.

³² Nomenclatura nada ambigua, aunque sí ambivalente por su referencialidad tanto a la España de los Austrias como a la del Movimiento. PRIETO-MORENO, Francisco. “La conservación de la Alhambra”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, 1941, págs. 49-62 (55): “El actual renacimiento del sentido imperial de España obliga a reincorporar a la vida española, al mismo tiempo que la memoria de nuestros Césares, sus monumentos y aspiraciones”.

³³ PRIETO-MORENO, Francisco. “La conservación...” *Supra cit.*, pág. 56.

2. Proyecto de adaptación del Palacio de Carlos V para Museo de Bellas Artes y Residencia Imperial, Granada, 1938. A) Planta baja. B) Planta principal. C) Planta de entresuelo.
AGA (03) 115 26/291.



respecto de esta última, el proyecto propone que se disponga “sin ostentación y en consonancia con la vida moderna”³³.

Torres Balbás mostró por entonces su opinión contraria a esta última propuesta de introducir funciones oficiales y residenciales en el palacio por cuanto –pese a toda la pretendida contención con que Prieto concibe su proyecto de 1938³⁴– éstas obligarían a cambios profundos y animarían a imprimirle una orientación historicista a la adecuación interior del palacio, retomando la línea ambientacionista de operaciones similares promovidas en el edificio desde tiempos del Marqués de la Vega-Inclán y Velázquez Bosco³⁵. Como alternativa, Torres Balbás y Gómez-Moreno se inclinan por un uso exclusivamente museístico³⁶ del mismo que, aparte de otras consideraciones, favoreciera el mantenimiento de la neutralidad estética que como obra inacabada presentaba y presenta en parte todavía el palacio, y que en buena medida respetó el largo proceso de intervenciones finalmente desarrolladas por Prieto durante y después de la Autarquía.

En cuanto al campo de la arquitectura religiosa, pueden destacarse las actuaciones realizadas en la cripta y la sacristía de la **Capilla Real** en Granada, mediante diversos proyectos diseñados por el propio Prieto entre 1938 y 1947³⁷. La intervención en la cripta de los Reyes Católicos [3] está auspiciada por Gallego Burín³⁸ y se

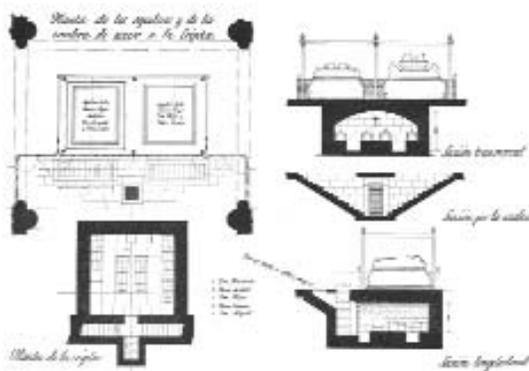
³⁴ AGA (03) 115 26/292 y 26/291.

³⁵ AGA (03) 5 51/11276.

³⁶ GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario... op. cit.*, pág. 158.

³⁷ AGA (03) 115 26/292.

³⁸ GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario... op. cit.*, pág. 141, nota 256 y pág. 166, nota 316.



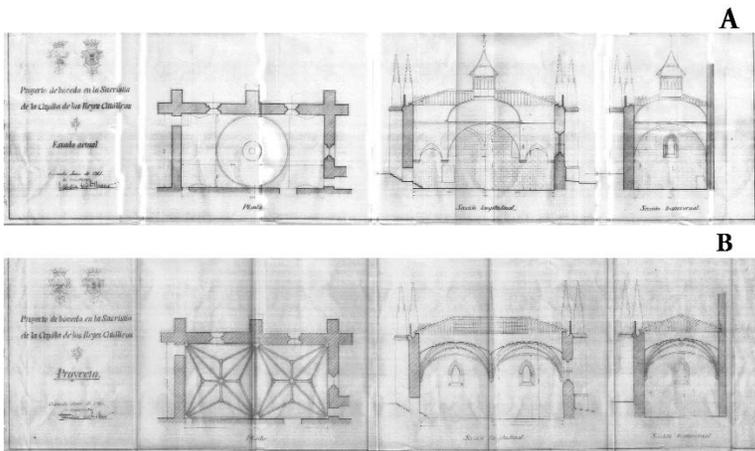
3. Proyecto de restauración de la cripta de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada. AGA (03) 115 26/292. Plano reproducido en Revista Nacional de Arquitectura nº 1, 1941, p. 48.

justifica en el deseo de mejorar su aspecto así como las condiciones de acceso: mediante la creación de una doble escalera de entrada y salida, tangente tanto a la cripta como al altar, se facilitarían las condiciones para la visita a un lugar que por su significación se considera muy conveniente en ese momento para la “exaltación del espíritu nacional”³⁹. En lo referente al interior de la cripta, se procede a una “limpieza” con claro sentido repristinador, eliminando el revoco y su decoración tardobarroca realizada en el s. XIX para sanearlo –no solo en el sentido estético- y otorgarle una severidad pétreo pretendidamente neutra y original que deja el protagonismo a las urnas reales y a los pocos elementos simbólicos que se disponen junto a ellos. Por la rotundidad en el aspecto renovado que consigue actuación, sorprende el juicio laudatorio de Torres Balbás al respecto⁴⁰.

En lo que respecta a la sacristía, se suceden cinco proyectos complementarios entre sí diseñados también por Prieto, que son aprobados y financiados por la DGBBAA entre 1941 y 1947. Persiguen la consolidación, reforma y decoración de este anexo, donde lo más reseñable será la reconstrucción de la bóveda [4B] de crucería que debió cubrir originalmente su espacio y que había sido suplantada por otra bóveda moderna [4A]; el objetivo es devolver a la sala sus características espaciales, estructurales, compositivas y estilísticas con que fue diseñada originalmente, al tiempo que se libera la totalidad de la altura interior de los muros y con ello se logra recuperar también la superficie íntegra de los vanos ojivales del fenestraje que tuvieron que cegarse en el muro S a causa de la reforma.

39 PRIETO-MORENO, Francisco. “Proyecto de reforma del acceso e interior de la cripta de los Reyes Católicos, en la Capilla Real de Granada” *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, 1941, págs. 47-50 (47).

40 “Ya era hora de terminar con aquella cochambre de desconchones y pinturas ennegrecidas. Supongo habrá patinado la piedra. Los hachones eléctricos es lo que no acaba de satisfacerme: tal vez la luz proyectada desde un punto invisible para el espectador, resultaría mejor, a mi juicio”, en GALLEGRO ROCA, F.J.: *Epistolario... op. cit.*, pág. 166.



4. Proyecto de restauración de la sacristía de la Capilla Real de Granada, 1941. A) Estado actual B) Proyectado. AGA (03) 115 26/292.

Otra obra destacada es la restauración del **Santuario de la Virgen de la Cabeza** (Andújar, Jaén), sin duda el más emblemático y difundido⁴¹ de los trabajos de reconstrucción monumental emprendidos en Andalucía durante la posguerra temprana debido a su significación ideológica en cuanto que monumento devastado por la aviación republicana [5A]. La redacción del proyecto, de 1940, corresponde también a Prieto, y se ejecuta sin interrupciones entre 1941 y 1943⁴² por parte de la DGRRDD. En él encontramos tres componentes que nos parecen reveladores de la actitud del Régimen hacia la arquitectura histórica y hacia los objetivos que deben primar en su intervención, aunque no todos ellos resulten igualmente representativos de su política restauradora, falta de correspondencia ésta que sin duda se explica a partir de la singularidad del monumento:

- combinación de repristinación y reconstrucción mimética de la iglesia y el convento, tratando de devolver la mayor parte del recinto al aspecto que presentaba antes de su destrucción [5B], si bien se introducen algunas pocas novedades muy puntuales que “mejoran” su diseño y funcionalidad;

- preservación del estado de ruina de algunos elementos con carácter simbólico-documental, aquellos que identifican los hechos por los que el monumento se

⁴¹ Se le dedican infinidad de artículos y noticias de prensa, especialmente en revistas ilustradas. Destacamos el trabajo del propio Prieto “El santuario de Nuestra Señora de la Cabeza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, 1941, págs. 24-30.

⁴² MARÍN MUÑOZ, Antonio. *La reconstrucción de la provincia de Jaén bajo el Franquismo (1939-1957)*, Lopera, AMM, 2007, págs. 33-36.



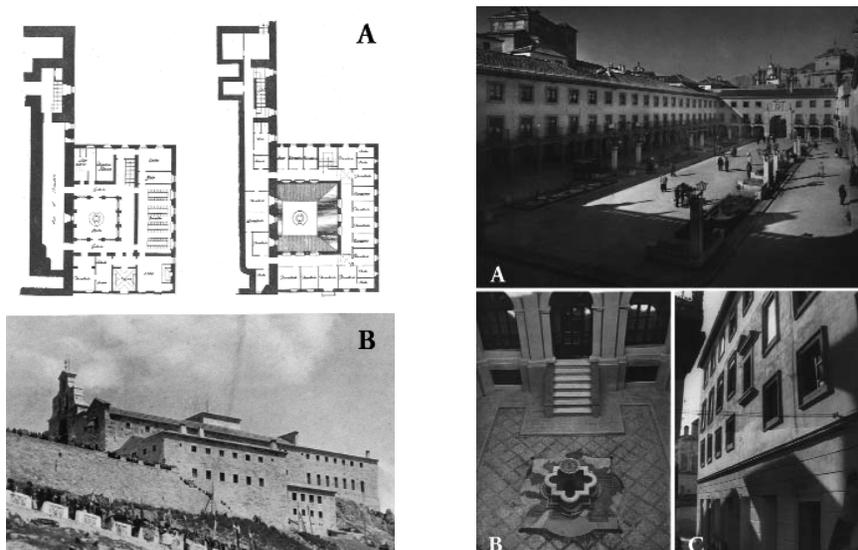
5. *Santuario de la Virgen de la Cabeza, Andújar (Jaén). A) Estado previo a la intervención, Reconstrucción n° 12, 1941, p. 32 y Revista Nacional de Arquitectura n° 1, 1941, p. 25. B) Imagen tras la restauración utilizada por el director general de RRDD para ilustrar la tarjeta navideña de felicitación institucional en 1944, AGA (04) 82 F-04261 sobre 13.*

convierte en emblema del bando nacional, y que se concentran en el flanco septentrional del monumento en torno a la *cruz de los caídos* y al acceso a la cripta del capitán Cortés;

- incorporación de arquitectura de nueva planta, funcional en su estructura y distribución pero estéticamente historicista y bastante mimetizada con los restos originales del monumento y su reconstrucción, si bien denotando una respetuosa e interesada matización que pone de relieve su ejecución actual, para revelar así la historia reciente del monumento y su particular proyección social, que se manifiestan en la construcción de una Hospedería⁴³ [6A] adosada al monumento pero partiendo de un nivel muy inferior de modo que su cubierta no supera la cota 0 de la iglesia. Así, desde ciertas perspectivas su impacto visual no resulta excesivamente lesivo para el edificio histórico a pesar del importante volumen de la nueva construcción, la cual, en cierto modo y desde otros puntos de vista, contribuye también a la monumentalidad del conjunto [6B].

Otro ejemplo -más vasto, elaborado y complejo- es la intervención en la plaza denominada tradicionalmente **Mayor** o de las Palomas, entonces de Onésimo Redondo y actualmente de la Constitución, en la población granadina de **Guadix**, una operación urbanístico-arquitectónica a gran escala que contempla la ordenación, ampliación y regularización de su principal espacio cívico, y que lleva aparejada el traslado y reconstrucción de un monumento considerado como tal, así como nueva construcción de la sede de algunas de las principales instituciones de ciudad, además de un importante conjunto doméstico integrado por cuatro grupos de viviendas⁴⁴ [7A].

⁴³ MUGURUZA, José M. "Los albergues y paradores de turismo" *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 84, diciembre 1948, págs. 470-501 [487-488: "Hospedería de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar (Jaén)"].



6. *Hospedería del Santuario de la Virgen de la Cabeza. A) Plano, Revista Nacional de Arquitectura n° 1, 1941, p. 30. B) Fachada lateral, Revista Nacional de Arquitectura n° 84, 1948, p. 487.*

7. *A) Plaza de Onésimo Redondo o de las Palomas (hoy de la Constitución), Guadix (Granada), 1953, AGA (04) F/4186 sobre 9. B) Patio del ayuntamiento de Guadix (Granada), 1949, AGA (04) 82 F/4186 sobre 11. C) Fachada trasera del ayuntamiento, 1949, AGA (04) 82 F/4186 sobre 14.*

La intervención ha sido estudiada en profundidad por Rodríguez Domingo⁴⁵, pero consideramos que se puede abundar en algunos de los aspectos de su significación respecto al sentido que poseen estas operaciones a gran escala promovidas por los organismos ligados a la reconstrucción de posguerra, en especial por parte de la DGRRDD. En ellas, todo se pone al servicio del programa ideológico que explicita la intervención, a la que se pliega tanto el pasado (representado por la arquitectura histórica, convenientemente reutilizada y remodelada) como el presente (la construcción actual, funcional al tiempo que monumental, anclada a las “nobles y

⁴⁴ SANGUINETTI, Santiago. “El nuevo ayuntamiento de Guadix y el Balcón de los Corregidores” *Reconstrucción*, n° 96, noviembre-diciembre 1949, págs. 317-324.

⁴⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “La restauración de la ciudad de Guadix (1939-1954)”, en HENARES CUÉLLAR, I. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. II. Granada, Universidad, 2001, págs. 647-669.

seculares tradiciones” pero atenta también a las mejoras que pueda introducir), y que no es otra que la metáfora del *nuevo orden* que, actualizándolos, recupera y pone en servicio espacios y edificios sacados del marasmo y la destrucción con fines claramente escenográficos, procedan de donde procedan y sea cual sea su naturaleza. En palabras de Muñoz Cosme⁴⁶ referidas a este tipo de intervenciones representativas del trabajo de la DGRRDD, “no se pretende recuperar un documento, sino un símbolo”. Si tenemos en cuenta la fuerte inversión⁴⁷ y el contraste que aún hoy se percibe en la calidad arquitectónica -proyectual y constructiva- de este espacio frente a la de su entorno, que entonces sería probablemente más acusado, resulta evidente la intención propagandística con que se concibe el proyecto, en la que lo formal no deja de ser instrumento para reorganizar el centro neurálgico de la ciudad y hacer patente así una jerarquía de valores⁴⁸ que habrá de ser asumida como incuestionable.

Pero más allá de la crítica a la impostura que supone el hecho de utilizar -falseándolos, en el sentido de alterar su original estructura, disposición y significado- algunos de los pocos restos monumentales que sobrevivieron a la destrucción de esta parte del núcleo urbano, otorgándoles una relativa relevancia en la resolución final del conjunto y pese a que en su día supuso una ruptura excesiva y arbitraria respecto a su conformación histórica amparándose en el grado de destrucción alcanzado, hoy deberíamos considerarlo como lo que es: una creación representativa de la arquitectura y el urbanismo de posguerra, aunque no creemos que este valor sea asumido en la actualidad desde todas las instancias⁴⁹.

El conjunto, que parte de un proyecto materializado desde 1942 y en el que intervienen de manera preferente los arquitectos Prieto y Santiago Sanguinetti, sufrió una serie de modificaciones y una lenta ejecución por fases hasta la conclusión definitiva en 1954⁵⁰, aunque ello apenas reste homogeneidad al resultado final. Su diseño se define a partir del recinto cerrado, jerárquico y escenográfico de la plaza, que impone una regularidad que se manifiesta en la axialidad, simetría y ritmo de la misma y que va mucho más allá de la que el conjunto tenía en su configuración anterior a la destrucción, resultando de una homogeneidad característica de los espacios urbanos autárquicos planteados como escenarios cívico-políticos de representación, donde se combina cierto monumentalismo fascista con una subrepticia inspiración funcional, dominada siempre por motivos que exaltan los símbolos nacionales. De

⁴⁶ MUÑOZ COSME, Alfonso. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, M^o de Cultura, 1987, pág. 121.

⁴⁷ Casi 3 mill. pta.

⁴⁸ AZURMENDI, Luis. “Orden y desorden...”, *op. cit.*, págs. 14-20 (16). JUSTE, Julio. *Arquitectura... op. cit.*, págs. 88-89: este tipo de empresas con las que trata de romperse la trama medieval de las ciudades resultan habituales en la posguerra y responden al deseo de adecuarlas a las nuevas aspiraciones políticas y económicas.

⁴⁹ RODRÍGUEZ JIMENO, S. El plan general municipal y el plan especial de protección del conjunto histórico, zona de cuevas y catálogo de Guadix”, en *Jornadas sobre experiencias de planeamiento en centros históricos*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1997, págs. 123-154.

⁵⁰ ABC 25 julio 1954, pág. 22.

hecho, el extremo occidental del frente N, al que no afectaron los procesos de destrucción, demolición y reconstrucción posterior, es el único que no se ajusta totalmente al trazado regular de la nueva plaza, manteniéndose hasta hoy una leve falta de correspondencia entre las fábricas de diferente época que evidencia que estaba previsto rectificar también este sector de arquitectura histórica que aún perduraba: queda claro que prima la estricta reordenación ortogonal sobre el principio de adaptación de lo nuevo a lo antiguo; es más, lo antiguo se desarticula para rearticularlo todo conforme a un plan nuevo que rectifica la moderada regularidad tradicional y aplica con rigor algunos motivos compositivos de la plaza original, normalizados y generalizados, unificándolos en un todo continuo y como si sus componentes hubieran sido generados a la vez.

Desde el punto de vista patrimonial, decíamos que lo más reseñable, aparte de la eliminación de todas las construcciones supervivientes a la devastación excepto las casas con bajo porticado de época de Carlos V cercanas al ángulo NW, es la manipulación que supone el desmontaje, remodelación y reubicación de los pocos restos conservados del denominado Balcón o Mirador de los Corregidores, que hasta entonces se levantaba en el frente W de la plaza, dando la espalda a la catedral. Siendo quizá ésta la construcción civil de mayor relevancia artística de la ciudad, se decidió utilizar los fragmentos arquitectónicos subsistentes para componer -según proyecto parcial del arquitecto Francisco Robles y en cuya ejecución tuvo un protagonismo reseñable el cantero local Antonio López Navarro⁵¹- un nuevo alzado con ayuda de documentación gráfica, pero no como la construcción autónoma que era originalmente (una simple crujía porticada y doble, ajena a otros inmuebles, desde donde asistir y presidir las celebraciones que tuvieran lugar en la plaza), sino como la nueva fachada del ayuntamiento que también había de reconstruirse, pero en este caso *ex novo* y sobre el solar que venía ocupando hasta entonces en el extremo opuesto de la plaza, con lo cual el Balcón reconstituido cambió de frente y orientación.

Sin duda el viejo esquema de yuxtaposición de los poderes civil y religioso, representados por sus sedes cerrando los extremos del principal eje simbólico que -trascendiendo el ámbito de la plaza- conduce desde el consistorio hasta la catedral y viceversa, quedó así reforzado por el impulso en la polarización de la explanada, que pese a su simetría concentra lo monumental en uno de sus extremos, mientras acrecienta y regulariza en el frontero un pórtico menor, cubierto y abovedado ya preexistente, que evidencia su carácter transitorio como propileo que segmenta -enfocándolo y enfatizándolo mediante su composición e iconografía- el eje aludido. Lo ocupa la casa de Correos en el bajo, con los correspondientes niveles superiores de viviendas.

El ayuntamiento, construido de nueva planta sobre la ampliación del solar del antiguo consistorio a costa de la expropiación de algunas casas de su entorno, pres-

⁵¹ SANGUINETTI, Santiago. "El nuevo...", *op. cit.*, pág. 324.

cinde de cualquier referencia a la antigua construcción arruinada, también con fachada porticada y de cierto abolengo aunque no tanto como su opuesta: al contar en su frente hacia la plaza con la monumentalidad del Balcón reutilizado, concentra los esfuerzos en conseguir la máxima eficacia armonizando sus usos administrativos y representativos, y combinando su diseño pretendidamente funcional con ciertas referencias regionalistas, entre las que destaca el patio-atrio de tradición mediterránea que funciona como distribuidor, embellecido con motivos de un *andalucismo* muy estereotipado y genérico, como la fuente o el empedrado [*enchinado*] “típico de la Región”⁵² [7B]; referencias todas que se suman a las alusivas a la arquitectura académica, tanto el tipo de elementos y dependencias (escalera de honor, salón de plenos...), como en los componentes moldurados que articulan los alzados y cubiertas interiores, que son fingidos en su mayoría puesto que se trata una estructura de hormigón armado, ladrillo y cemento). El aparato decorativo se ajusta a la sobriedad general del conjunto, y se concentra exclusivamente allí donde parece más conveniente para denotar su carácter representativo y “entonar” con el empaque de la fachada surgida del traslado monumental, al que dan precisamente las estancias principales, que adoptan allí un vocabulario formal también historicista muy contenido, apenas acentuado en el caso de la capilla. Por desgracia una parte del interior del edificio ha sido alterado por una reciente y polémica remodelación.

Las formas clasicistas de la histórica y remodelada fachada del ayuntamiento finalmente resultante y del pórtico de algunas de las antiguas casas que rodeaban la plaza y que se mantendrán casi por azar imponiendo una ligera irregularidad al contorno y diseño de la misma plaza, dialogan con la composición esquemática y seriada de pórticos y fenestraje de nueva factura que se ejecutan en el resto de frentes del conjunto, combinando una cierta inspiración racional con el vocabulario formal, las proporciones y el ritmo de elementos historicistas muy depurados, apenas presentes a nivel exclusivamente compositivo, y decorativo limitados a marcos, molduras y relieves⁵³, detalles que se vuelven prácticamente anecdóticos allí donde no se ven obligados a complementar la arquitectura histórica y cualificar el espacio oficial, como ocurre fuera del ámbito de la plaza, en las fachadas de estos mismos edificios hacia las calles perimetrales [7C].

En cualquier caso hay que considerar las afecciones que una intervención como ésta ocasionaron en el tejido y el patrimonio de la ciudad, y que se concretan a partir del reconocimiento de los diferentes aspectos ligados al carácter de *falso histórico* que introduce, condición que se puede reconocer en:

⁵² *Supra cit.*, pág. 322.

⁵³ Resulta interesante recordar repertorios como los que recoge Prieto al respecto de las portadas históricas de Granada y Andújar (casualmente cabecera de las dos oficinas comarcales de la DGRRDD en Andalucía Oriental) y su reflexión sobre la influencia de estos elementos de arquitectura *noble* sobre la *popular*, en cuya transferencia se dejan parte de la monumentalidad y del detalle. Algo que de algún modo ocurre también en la arquitectura de reconstrucción y de nueva creación con tendencia historicista que él mismo y la mayoría de arquitectos del periodo cultivan. PRIETO-MORENO, Francisco “Detalles arquitectónicos. Portadas” *Reconstrucción*, nº 28, diciembre 1942, págs. 433-444.

- la modulación del conjunto de la plaza, que remite al modelo de las plazas mayores regulares y cerradas que se generalizaron en Andalucía durante el XVIII, pero con el que la de Guadix nunca se correspondió hasta este punto;

- la filologización de los rasgos que presentan algunas de sus construcciones, como el que se plantea a partir del bajo porticado renacentista de las casas cercanas al ángulo NW, motivo que, convenientemente estereotipado⁵⁴ y actualizado con el empleo de la simbología falangista que suplanta o reelabora la heráldica original, se convierte en el *leit-motiv* sobre el que se plantea la remodelación y reconstrucción (¿o deberíamos decir quizá construcción -a secas- de un espacio en parte devastado y en parte derruido *ex profeso*?) de la totalidad de frentes de la plaza; el arbitrario cambio de emplazamiento del Balcón;

- la pretendida mejora de su diseño, acrecentando sus dimensiones con el añadido de una arcada más para ajustarse a la anchura del frente que ocupa y para "optimizar" su composición en relación a la tipología consistorial a la que se verá ligada en su papel de fachada sobrevenida del mismo, optimización compositiva que consiste sobre todo en lograr un esquema impar que centre el vano medio (el cual, en la planta noble, habrá de servir de balcón de apariciones), así como regularizando y ordenando muchos de sus elementos antes desiguales;

- el empeño por dar a las *anastilosis* y en general a los elementos restaurados, replicados y reconstruidos, así como a los de nueva fábrica, un tratamiento tan acabado y similar entre sí que pretende hacer pasar desapercibida la diferente cronología de los elementos que integran el conjunto: lo histórico parece recién ejecutado y lo historicista pretende pasar -dado su mimetismo- por obra original sorprendentemente bien conservada.

Al margen de estas consideraciones, el conjunto resultante constituye hoy sin duda uno de los ejemplos más representativos y logrados estéticamente hablando de la arquitectura y el urbanismo de la autarquía, a pesar de lo cual viene experimentando reformas en los últimos años que han afectado a algunos inmuebles y sobre todo al propio ayuntamiento.

Otro caso es la **plaza de España**, en **Andújar [8A]**, localidad sede de la comarcal de la DGRRDD que comprende la provincia de Jaén, donde el citado organismo promueve un conjunto de edificios oficiales y viviendas⁵⁵ y que tiene carácter programático y modélico respecto a lo que la Oficina pretende y puede hacer en el resto de poblaciones adoptadas, y también propagandístico dado lo extenso y rotundo de la intervención y la celeridad con la que se solventa, en poco más de un año, entre

⁵⁴ Ambos argumentos están presentes en la afirmación del arquitecto Sanguinetti: "hemos construido siguiendo el estilo más puro de los primitivos edificios, es decir tendiendo a la forma clásica de la Plaza Mayor con soportales", SANGUINETTI, Santiago. "El nuevo...", *op. cit.*, pág. 319.

⁵⁵ "El ministro de la Gobernación en Andalucía. Inauguración de edificios y viviendas en Jaén, Granada, Málaga y Almería" *Reconstrucción*, nº 48, diciembre 1944, págs. 347-360 (347-349).



8. A) Plaza de España, Andújar (Jaén), 1944, AGA (04) 82 F/4258 sobre 1. B) Proyecto de restauración de la puerta-capilla del Rosario en Santafé (Granada), por Prieto-Moreno para la DGBBAA, 1944, AGA (03) 5 51/11277.

1943 y 1944⁵⁶. Su impronta es la habitual en este tipo de iniciativas por parte del citado organismo: regularidad, homogeneidad, simetría, cierto carácter monumental logrado más por el efecto de conjunto que por las dimensiones, y combinación de los rasgos propios de la arquitectura tradicional con detalles afines al vocabulario histórico y al academicismo.

El proyecto es también obra de Prieto y se concibe como fenómeno de reordenación y reforma urbana de esa parte del casco histórico. No es, al igual que las intervenciones que resta por comentar, una obra de restauración monumental, sino de configuración del entorno en el que se levantan edificios históricos singulares cuya apreciación acabará determinada y sometida al conjunto resultante. Dada la escasez de áreas libres en el interior de Andújar, la destrucción provocada durante la guerra en algunas de sus casas es aprovechada para acrecentar -mediante la expropiación de sus solares- la superficie de la antigua plaza, regularizándola con sendos edificios que sin cerrarla del todo se yuxtaponen respectivamente a la escuadra que forman el ayuntamiento y la iglesia de S. Miguel: uno al W, más regular y con dos niveles de viviendas sobre bajo porticado, adintelado y soportado por pilares, tratando de armonizar con la fachada del consistorio (a través de dicho pórtico, se accede al grupo escolar creado también ahora en la trasera del edificio); en el otro lateral, frente al ayuntamiento, se sitúa -como en Guadix- la casa de Correos (oficinas en el bajo, viviendas en la planta superior), articulada en varios módulos de diferen-

⁵⁶ "La plaza de España de Andújar" *Reconstrucción*, nº 49, enero 1945, págs. 3-6 (6).

te alineamiento, altura y volumen, y con mayor aparato historicista en el diseño arquitectónico y decorativo. Está centrado por un cuerpo abovedado en forma de pórtico que proyecta un eje ordenador de la plaza en dirección al ayuntamiento y que lo pone en conexión con el espacio abierto también al otro lado de la finca; exteriormente se inspira en la *qubba* de tradición islámica, y recuerda al esquema de algunas puertas de poblaciones o pórticos de acceso a plazas configuradas en Andalucía lo largo de la Edad Moderna [como la de Aguilar de la Frontera, o Santafé, cuya puerta-capilla del Rosario **[8B]** está restaurando precisamente entonces el propio Prieto⁵⁷].

En teoría, aquí se mantiene una prelación de lo monumental sobre la nueva arquitectura, dado que los elementos históricos permanecen inalterados y en principio marcan la pauta para la configuración planimétrica, la composición y el diseño de las nuevas construcciones y del propio espacio de la plaza, elementos éstos que se autolimitan para no entrar en competencia sino servir más bien de complemento, de marco para realzar si acaso lo preexistente. Sin embargo, la unidad que otorga a la construcción autárquica su homogeneidad y correspondencia con el tratamiento de la pavimentación y el amueblamiento de la plaza (farolas, bancos, etc), convierten a los elementos nuevos en auténticos protagonistas definitorios del conjunto.

Un último ejemplo, menor y que al estar relacionado con la arquitectura tradicional nos sirve de introducción al siguiente epígrafe, lo encontramos en **Delfontes** (Granada), en los restos de una fábrica de aguardiente **[9A]** probablemente setecentista, mencionada por Madoz y sin duda el edificio de mayor entidad arquitectónica del pueblo. Cuando tras la guerra se constituye en municipio, la DGRRDD lo reconstruye⁵⁸ para instalar en él su ayuntamiento **[9B]**, inaugurándose en marzo de 1948⁵⁹. La intervención prescinde de los valores arquitectónicos originales, que dado el momento y el contexto en que se produce no son considerados en modo alguno valorables desde el punto de vista histórico (por experiencia, dudamos que lo fueran incluso hoy); al contrario, el edificio rehabilitado trata de ajustarse al estereotipo consistorial aplicándole un tipo de fachada que deriva del modelo concejil castellano más o menos normalizado desde la Ilustración, y que en el marco de su asimilación a un pretendido estilo regional muy genérico (arquitectura masiva con volúmenes cerrados y formas prismáticas, limpias y enfatizadas mediante el claroscuro) se combina con unas pocas notas iconográficas y decorativas que remiten al vocabulario parlante representativo de la nueva situación política. Nótese como la fachada porticada y la crujía que la contiene suponen un postizo respecto a la fachada original, contrastando con su permeabilidad espacial frente al volumen hermético al que se

⁵⁷ AGA (03) 5 51/11277, 1944.

⁵⁸ AGA (04) 82 F/4186 sobre 3.

⁵⁹ SANGUINETTI, Santiago. "Obras en la comarcal de Granada" *Reconstrucción*, nº 89, febrero 1949, págs. 99-106 (99).



9. A) Restos de la fábrica de aguardiente a principios de los '40 y B) reconversión en ayuntamiento de Deifontes (Granada) por la DGRRDD en 1948. AGA (04) 82 F/4186 sobre 3.

adosa, consiguiendo por tanto cierta segregación visual en relación al resto del edificio y al caserío circundante mediante la aplicación de color, a la vez que invade y se apropia de una pequeña porción del espacio público que dejaba la antigua bodega al retranquearse respecto a la calzada y facilitar los usos que imponía en esa especie de placeta, cosa que no ocurre ni necesitan los frentes laterales del antiguo edificio apenas alterados.

En el ejemplo del consistorio de Guadix, la arquitectura histórica conservaba cierto protagonismo en tanto que su carácter monumental y aristocrático sirve para elaborar, reforzar o dignificar la nueva arquitectura en un impostado afán por seguir su estela, aprendiendo de ella y componiendo junto con ella una nueva creación a partir de la relación simbiótica y mutuamente enriquecedora de lo viejo y lo nuevo. En Andújar, el componente "histórico" en la nueva arquitectura es solo una huella formal codificada e importada, pero que resulta capaz de modular un nuevo espacio que responda a los requerimientos funcionales, estéticos y simbólicos de la ciudad de su tiempo y circunstancias. Sin embargo, en el caso de la intervención en Deifontes, una pedanía apenas recién convertida en municipio, existe sobre todo un aprovechamiento material y práctico de todo aquello de utilidad que el edificio preexistente

pueda aportar a la nueva construcción: su ubicación y relevancia desde el punto de vista urbano, la solidez de sus muros y probablemente el papel relevante que los usos que antaño desarrollaba el inmueble le conferirían en el imaginario colectivo un notable prestigio que se trasplanta a la nueva institución a través de su sede rehabilitada, lo que da idea del escaso -si no nulo- valor que se otorga a este tipo de testimonios concretos de arquitectura tradicional, que solo sirven si acaso como cantera de donde extraer -aislándolos- determinados caracteres y definir formas potencialmente atractivas desde el punto de vista estético (aparejos, rejería, etc). Por eso exigen que esté presente además el marchamo del emblema oficial, ya sea a nivel arquitectónico (pórtico bajo, frontis con que se remata la fachada, balcón de apariciones, etc) o iconográfico (escudo, inscripciones, etc), o mejor ambos. Todo ello muy simplificado (acorde con su contexto rural) y normalizado, aunque manteniendo por lo general cierta variabilidad en su concreción, valorable en su creatividad si consideramos que todo es fruto de una misma oficina técnica y de un puñado limitado de arquitectos que trabajan en cada comarcal, y que se puede percibir en su comparación con los ayuntamientos del resto de poblaciones adoptadas y algunas de sus pedanías **[10]** repartidas por la región: Tablones, Higuera de Calatrava, Pitres, Limones, Órgiva... (todos terminados antes de fines de los '40)⁶⁰.

RURALISMO E IDEAL CAMPESINO⁶¹.

La atención a lo vernáculo en el conjunto de la arquitectura franquista constituye un lugar común, y su referencia remite a las categorías que identifican económica, social e ideológicamente al periodo: tradicionalismo, agrarismo, autarquía, esencialismo nacionalista y espiritualista, etc. Considerando que no es necesario dar más argumentos a esta categorización general, vamos a tratar de verificar su repercusión en una serie de casos: es por esto que, a diferencia del epígrafe anterior, solo encontraremos aquí ejemplos de arquitectura de nueva construcción, distinguiendo tanto edificios institucionales y de carácter más bien funcional (iglesias, ayuntamientos, cuarteles, escuelas, dispensarios) que se ajustan a tipologías de muy limitado carácter representativo, como construcciones relativas al ámbito doméstico, mucho más numerosas.

Dado que al campo de la arquitectura oficial le favorecen por razones obvias las claves del monumentalismo y el prestigio que representa el estilema "imperial" antes comentado, el ámbito de desarrollo que resta para cultivar la referencia rural o

⁶⁰ AGA (04) 82 F/4258 sobre 2.

⁶¹ MONCLÚS, F.J. y OYÓN, J.L. "Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas" en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid Dirección General de Arquitectura-MOPU, 1987; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. "Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo", en *PAISAJES para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, págs. 241-268; MUÑOZ COSME, A. *La conservación... op. cit.*, pág. 117.



10. A) Ayuntamiento pedáneo de Tablonés (Granada) y casas consistoriales de B) Higuera de Calatrava (Jaén) y C) Pitres (Granada), edificados por la DGRRDD en la década de los '40. AGA (04) 82 F/4258 sobre 2.

popular será principalmente la arquitectura doméstica, si bien no escapan a ella la promoción de arquitectura pública ligada a funciones más o menos utilitarias donde la representación del poder no es prioritaria. Así, entre las recomendaciones falangistas acerca de la construcción de viviendas, por ejemplo, figura el respeto a las características regionales⁶², lo que lleva aparejado el uso de materiales y soluciones propias de la tradición local que se combinan con técnicas constructivas modernas⁶³, llegando en algún caso aislado y extremo -que no deja por ello de ser significativo- a la defensa y reivindicación incluso de tipologías netamente anacrónicas como las cuevas⁶⁴, a las que nos referiremos más adelante.

⁶² IDEAS generales... *op. cit.*, pág. 29.

⁶³ SANGUINETTI, Santiago. "Obras en...", *op. cit.*, págs. 102-105: para la construcción y reconstrucción de viviendas en Pitres, donde se juzga el frío extremo no permite las cubiertas de parhlera, se utiliza forjado cubierto con capa de launa.

⁶⁴ MUGURUZA, Pedro: "Conferencia sobre problemas técnicos planteados en el mejoramiento de la vivienda humilde" XVI Congreso de la Asociación para el Progreso de las Ciencias, Zaragoza, diciembre de 1940. Madrid, Publicaciones de la Asociación, 1941, cit. por LÓPEZ DÍAZ, Jesús: "Vivienda social y Falange: idea-

Con vistas a la mejora en la gestión administrativa del Estado, se llegó a proponer una nueva división del territorio nacional en comarcas naturales⁶⁵ lo cual, al margen de otras consideraciones, pretendía ajustar el ámbito de cada unidad administrativa al marco geográfico que le sirve de sustento. Aunque no se hizo efectiva, podemos relacionarla con la pretensión por mantener y aún recuperar determinadas tradiciones culturales (folklóricas, artesanales, constructivas), las cuales, por otra parte, no dejan de ser frecuentemente un subterfugio para justificar un modelo social que se cierra sobre sí mismo y una economía que se hace necesariamente autárquica y en buena medida preindustrial, en este caso no por propio deseo, sino porque no puede ser de otro modo debido al aislamiento político y económico. Es decir, se elabora un discurso teórico y cultural que responde a los intereses del poder y que trata de “dignificar” de algún modo la penuria sobrevenida, neutralizándola de este modo mediante su asimilación en una suerte de escapismo que trata de conjurar la realidad mediante el control de su representación. Las propuestas ruralistas no resultan fuera de lugar tampoco desde el plano ideológico, y pudieran relacionarse también con el componente utópico del ideario falangista –a veces tan propenso a lo “antiarquitectónico” como expresión de su carácter “revolucionario”- en el imaginario de algunas de sus referencias y alusiones simbólicas que entroncan con la poética romántica⁶⁶.

En cualquier caso, aunque la vertiente *sublime* de lo popular no es nueva ni exclusiva de la España del momento, el énfasis que se pone en su exaltación –que excede con mucho lo que podríamos entender hoy por valor cultural- y reivindicación extrema también en el plano funcional, sí resulta completamente fuera de lugar a mediados del s. XX: su defensa se explica por la identificación que a través de ella se establece con unos determinados modos de vida, los cuales, al llevar aparejados dadas las circunstancias unas ciertas condiciones, hace pasar a unos y otras como facetas de una misma realidad. Ello no responde sino a la postura reaccionaria de aquellos sectores que impulsan y sostienen el Régimen empeñados en identificar un cierto orden social con aquellas estructuras, pero que debe tener sustento también en la naturaleza rural y agraria de la mayor parte de la población y en su apego continuista a unas formas y estructuras constructivas que por el momento están en relación con sus hábitos y requerimientos más básicos, y ante todo, que son las únicas que conocen y están a su alcance. De no ser por el contenido simbólico-espiritual con que se identifican determinados aspectos ligados a la tradición y que se hacen patentes en el valor que otorgan los totalitarismos al paisaje⁶⁷, resultaría paradójico

rio y construcciones en la década de los 40” *Scripta Nova*, nº 146, 2003, nota 21: “Ya en esta fecha de 1940 anticipa la idea de la bóveda “catalana” (que propagará Luis Moya, y que utilizarán Cabrero o Zuazo), o el articulado de cerámica palentino y los sistemas de bóveda exterior, incluso sugiere, como medida de emergencia, recuperar las cuevas tradicionales mejorándolas al máximo”.

⁶⁵ *IDEAS generales... op. cit.*, pág. 23.

⁶⁶ “Nuestro sitio está en el aire libre, bajo la noche clara, arma al brazo y en lo alto, las estrellas” (1933). PRIMO DE RIVERA, J.A. *Discurso fundacional de Falange Española*. Madrid, Consejo Nacional del Movimiento, 1970.

⁶⁷ GOLOMSTOCK, Igor. *L'art totalitaire*. Paris, Carré, 1991, pág. 276.

el interés por mantener ciertas formas arquitectónicas en paralelo al discurso de la modernización y la tecnificación de infraestructuras para combatir el atraso secular del mundo rural: en palabras de Moreno Torres, director general de la DGRRDD, “lo primero que hay que reconstruir es la idiosincrasia”⁶⁸, en el sentido de desterrar los hábitos⁶⁹ que favorecen el inmovilismo que impide mejorar el estilo y las condiciones de vida de la población, al tiempo que se reivindica la recuperación y el mantenimiento de las formas de expresión heredadas.

En el fondo, se sigue produciendo el mismo conflicto entre *progreso a alcanzar* (representado por la modernización y la tecnificación) y *tradición a mantener* mediante –entre otros instrumentos- la superestructura urbana, arquitectónica, artística... que permite definir un determinado orden moral⁷⁰. No estamos por tanto tan alejados de lo decimonónico, del pensamiento victoriano de Pugin o Ruskin.

Ya en diciembre de 1939 la DGRRDD convocó un concurso sobre temas de edificación rural entre estudiantes de Arquitectura “que sirviera de estímulo a los futuros arquitectos y demostración de su capacidad técnica para el día que sea precisa su colaboración en los trabajos de la reconstrucción nacional”; se presentaron 90 trabajos⁷¹. Poco después, la revista *Reconstrucción* –órgano editorial de la DGRRDD- comenzaría a incorporar periódicamente a sus páginas una sección dedicada a la arquitectura popular española⁷², que unas veces recogerá ensayos y análisis más bien divulgativos acerca de su definición y diversidad, y otras se limitará a confeccionar una especie de fichas que a modo de catálogo recogen el diseño de elementos ligados a la tradición artesanal identificados por la Oficina de Detalles Arquitectónicos que luego utilizará la propia DGRRDD en las obras que promueve.

El discurso teórico sobre lo que la tradición arquitectónica rural y vernácula debía aportar entonces a la construcción actual es lógicamente muy frágil y se sustenta en estudios bastante endeble, más próximos a la exaltación estética y pintoresquista de unas formas que rozan el estereotipo folklórico, y prescinden de la pro-

⁶⁸ “Significación moral de la reconstrucción en España” *Reconstrucción*, nº 3, junio-julio 1940, págs. 29-30 (29).

⁶⁹ SANGUINETTI, Santiago. “Nuevas obras en la comarcal de Granada” *Reconstrucción*, nº 117, marzo 1953, págs. 91-102 (94): enseñar a construir abandonando “prácticas viejas y rutinarias”. Esta naturaleza didáctica propia de la labor por parte de organismos como RRDD para mejorar las condiciones de vida y frenar el éxodo rural es puesta de manifiesto por SAMBRICIO, Carlos. “...¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra”, en *ARQUITECTURA para después de una guerra 1939-1949. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, COACyB, 1977, págs. 21-33 (25).

⁷⁰ Quizá uno de los ejemplos más claros y tempranos de esta pretendida utilización por parte del Régimen de las formas del pasado como arma para mantener la “herencia espiritual” de aquél esté contenida, por lo que respecta a la ordenación urbana, en la propuesta de P. Bigador de desarrollar su teoría organicista de inspiración medievalista: “Plan de ciudades”, en *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939*. Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, 1939.

⁷¹ *Reconstrucción*, nº 1, abril 1940, pág. 33.

⁷² Se inicia con el nº 13, junio 1941.

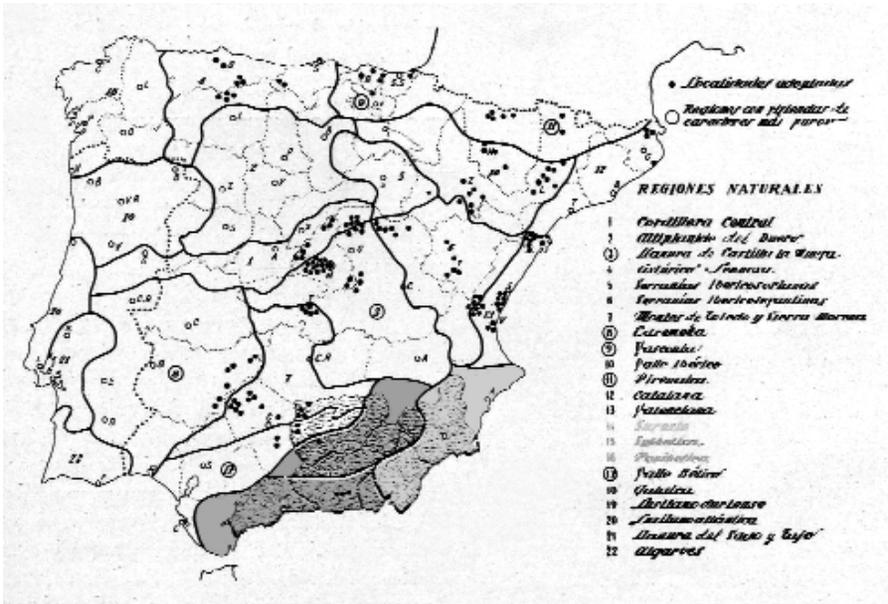


11. Dibujo de detalle urbano de Mojácar (Almería), por Prieto-Moreno Pardo. *Reconstrucción* n° 19, 1942, p. 8.

fundidad del análisis de trabajos como los que García Marcadal⁷³ había realizado años antes. Como muestra, los dibujos artísticos de Prieto para ilustrar su visión de los valores plásticos que ofrece la arquitectura popular [11], o el artículo del arquitecto Antonio Cámara, que con dudoso rigor reconoce muy superficialmente las determinaciones geográfica e histórica como principales responsables en la configuración de las diferentes arquitecturas regionales de la Península Ibérica, y que justifica su investigación no tanto desde el punto de vista del conocimiento sino como vía para lograr una caracterización de los modelos existentes de arquitectura tradicional que permitan una mayor economía y eficiencia en la labor de reconstrucción de las poblaciones adoptadas⁷⁴. Además, de las veintidós regiones que identifica y con las que compone un mapa [12], solo cinco se catalogan como “regiones con viviendas

⁷³ GARCÍA MERCADAL, F. *La casa popular en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930. Reeditado por A. Bonet Correa en 1981; “Arquitectura mediterránea”, *Arquitectura*, n° 97, 1927. Del interés por la arquitectura popular en esos años es también ejemplo que ésta centrara el discurso de ingreso de T. Anasagasti en la RABASF (1929, publicado por la propia institución en 1930).

⁷⁴ CÁMARA NIÑO, A. “Notas para el estudio de la arquitectura rural en España” *Reconstrucción*, n° 6, noviembre 1940, págs. 3-12 (3-4): “para orientar modestamente un estudio de conjunto que nos permita equilibrar, regionalmente, el empleo de materiales de construcción, con miras a conseguir una economía en la vivienda rural y una posible autarquía regional”.



12. Mapa de las regiones naturales de la región sudeste en relación con los tipos de arquitectura popular peninsular, reelaborado a partir de una ilustración publicada en *Reconstrucción* n° 6, 1940, p. 5.

de caracteres más puros” (vasca, pirenaica, manchega, extremeño-alentejana y Valle del Guadalquivir), sin esgrimir argumento alguno para establecer esta prelación sobre el resto.

Merece la pena detenernos en este estudio, que en primera instancia basa su análisis de la arquitectura popular en las propiedades edafológicas y climáticas; por lo que respecta al sudeste, se le asigna un clima de influencia africana, que obvia factores tan diversificados como la altitud, el relieve, la orientación o la influencia o no del mar, entre otros: “Su característica es la sequía; la tierra desnuda y hosca de los espartales; la paramera fuerte que se convierte en hermosa vega donde llega el agua. Ejemplo tenemos en las hermosas huertas de Murcia y Almería”⁷⁵.

En definitiva, resuelve que la mayor parte de la 7ª zona quedaría englobada en tres regiones naturales, que de E a W son: 14-Sureste, que abarca las provincias de Murcia y casi la totalidad de la de Almería; 15-Subbética, que comprende el norte de la provincia de Granada y el sur de la de Jaén; y 16-Penibética, que se extiende

⁷⁵ *Supra cit.*, pág. 4.

por la provincia de Málaga, el sur de la de Granada y el poniente almeriense. El NW de la provincia de Jaén se vincula además a las regiones *17-Valle Bético* y *7-Montes de Toledo y Sierra Morena*, dándose la circunstancia de que sus siete poblaciones adoptadas hasta entonces, aun estando geográficamente muy próximas entre sí, corresponderán según la rígida distribución del mapa a tres regiones naturales distintas; conviene apuntar el dato de que ésto tampoco tendrá demasiadas consecuencias para el tipo de reconstrucción promovido en dichas poblaciones, dado que todas ellas dependían administrativa y funcionalmente -en lo referente a la labor de la DGRRDD- de la comarcal de Andújar. Al respecto, decir que en otros documentos de la época se alude a la zona de la provincia de Jaén correspondiente al Valle del Guadalquivir como la comarca más andaluza de la provincia⁷⁶, lo que equivale a asumir como más genuino el modelo representado únicamente por la que apenas es una parte más de la región.

Evidentemente la división explicitada en el mapa, mucho más real no obstante en términos naturales y culturales que la división administrativo-militar utilizada por la DGBBAA entre otros organismos, resulta sin embargo más conflictiva en tanto que influirá aunque sea levemente en el modo de resolver la construcción y reconstrucción de cada región establecida, donde se unificarán formas y tipos una vez que sean establecidos como los más convenientes (originalmente desde el punto de vista cultural pero con una justificación última en la economía que producen, como decíamos).

Es decir, sí resulta forzado el establecimiento de unos límites precisos en las regiones naturales, también lo es elegir la correspondencia exacta de unos tipos arquitectónicos con aquellas. Pero lo más artificial es que una vez que han sido descritos muy superficialmente estos modelos, se reduzcan a estereotipos y se reproduzcan parcial e indiscriminadamente con la justificación de su pretendida correspondencia exacta al área correspondiente, lo cual entronca con los usos propios del regionalismo de décadas anteriores, aunque ahora se renuncie por lo general a las veleidades decorativas que le eran propias.

A pesar de todo, el pintoresquismo que se pretende alcanzar -a veces retratado tan caricaturescamente, sobre todo por superficial, estereotipado y falso-, aunque no parece tan alejado en algunas de sus formas al de la arquitectura regionalista, y más considerando la limitación de recursos y medios, resulta mucho menos servil *avant la lettre*: "en la reconstrucción de los pueblos devastados por la guerra, ni sería posible ni conveniente lograr, sino en medida prudente, el valor pintoresco que anteriormente haya tenido el pueblo. Será necesario perseguir otra belleza, lograda por la ordenación racional de construcciones y espacios libres, adaptando el todo al clima y paisaje de cada lugar y al medio de vida no solamente actual de cada pueblo, sino también al futuro [...] de la comarca. Después de estudiado el tipo de habitación

⁷⁶ PAJARES, Ramón "La reconstrucción de Andalucía" *Reconstrucción*, nº 29, enero 1943, págs. 9-18 (9).

adecuado y el trazado general, definiendo situación de edificios públicos, etc., sujetándose a las condiciones o pies forzados que nos dé cada emplazamiento, bien sujeto el plan a estas condiciones ya invariables que se establezcan, aún tenemos una cierta holgura para mover líneas, volúmenes y colores; labor que sería necesario hacer siempre en el terreno y sobre la marcha de la obra, como se pinta un cuadro⁷⁷.

Gonzalo de Cárdenas, subdirector de la DGRRDD, dedica un artículo a la casa rural andaluza⁷⁸. Aunque sitúa el punto de partida en la crítica a lo extendido de ciertos tópicos al respecto, su análisis resulta también excesivamente generalista, si bien establece una tipología en función de su estructura constructiva y espacial, cuantificando el número de crujías y de estancias en relación a las clases sociales que los habitan (propietario, colono, bracero...) y reservando la referencia a lo decorativo a aquellos ámbitos donde estas manifestaciones sí tienen cabida realmente. Pero lo más aleccionador con respecto a la visión y al interés que a la postre pueda representar todo este asunto para quienes dirigen los organismos que se ocupan de la promoción arquitectónica es cómo para ellos tales tipos constructivos tradicionales representan la materialización de modelos de comportamiento –cosa que no es cierta del todo, pues en muchos casos se trata de asociaciones subjetivas o establecidas a posteriori-, de modo que la limpieza de volúmenes y líneas, el patio y la cal pasan a significar la vitalidad de un pueblo, las alcobas interiores son trasunto de la tranquilidad y confort para el merecido descanso del campesino tras una dura jornada, o la limpieza del enjalbegado el índice de la laboriosidad y abnegación de la mujer andaluza⁷⁹.

Poco después aparece otro artículo, escrito por Prieto, dedicado específicamente a las características de la casa en Andalucía Oriental⁸⁰. En él se distinguen varias subregiones que recuerdan la distribución del mapa de Cámara, pero utilizan-

⁷⁷ VAQUERO, Joaquín. "Pintoresquismo en la reconstrucción" *Reconstrucción*, nº 17, noviembre 1941, pág. 13. Sin embargo ello no quita que la búsqueda del tipismo y la sugerencia escenográfica del paisaje urbano en relación con lo tradicional siga siendo una constante para muchos; BARBERÁN, Cecilio. "El concepto de lo cinematográfico en las construcciones urbanas modernas" *Reconstrucción*, nº 97, enero 1950, págs. 23-30 (27-30): "uno de los mayores aciertos de la construcción moderna [es] que en las obras nuevas que se realizan estén presentes las esencias vernáculas de cada uno de estos pueblos. La arquitectura, al haber sido captada en gran parte por el dinamismo cinematográfico, ha dado lugar a que muchas de las barriadas que se construyen hoy en todas las regiones de la Península puedan ser escenarios de películas, con los que se puede mostrar al mundo el carácter singular que cada uno de estos pueblos tiene: nada más alegre, más lleno de blancuras espejeantes que las casitas andaluzas; más lleno de nostalgia y señorío que las viviendas norteñas; más sugerente de reciedumbre y de paz que aquellas otras que se levantan en los predios de Castilla. Todas estas obras, si se observa, son frutos arquitectónicos de una condensación de esencias. Cualquiera de estos grupos de construcciones son algo así como una puerta nueva que se abre alegre ante la vida del pasado. ¿Quién inspiró esta obra? La inspiró, sin duda, el «cine»".

⁷⁸ CÁRDENAS, Gonzalo de. "La casa de un pueblo andaluz" *Reconstrucción*, nº 10, marzo 1941, págs. 26-34.

⁷⁹ *Supra cit.*, pág. 34. El artículo termina con un discurso moralizante –explicitado en el texto y las fotos que lo ilustran– acerca de lo que constituye el trasunto de las características físicas de la casa andaluza, como espacio familiar (esposa e hijos), armonioso, cómodo y sobrio, higiénico y funcional, expresivo sobre todo de la virtud de la laboriosidad: "podemos presentar orgullosos ante el mundo el ejemplo inigualable de esta mujer andaluza, sorprendida al azar en un viaje cualquiera; mujer que, después de encalar semanalmente por dentro y por fuera la casa que habita, lava con agua y jabón la acera de la calle".

⁸⁰ *Reconstrucción*, nº 30, febrero 1943, págs. 39-48.

do argumentos más centrados en lo estilístico, aunque no por ello menos subjetivos y genéricos, combinando bastante confusamente la casa urbana y la rural, y la histórica con la tradicional (por ejemplo, introduciendo un tanto incongruentemente en este contexto imágenes y esquemas de la nazarí Casa del Chapiz). Aunque se alude a la justificación de la conformación de los diversos tipos en función de su origen histórico-cultural y de sus determinaciones desde el punto de vista geoclimático y productivo, lo que prueba que se tiene conciencia del carácter significativo que representan finalmente estos rasgos de la arquitectura, resulta desalentador comprobar cómo las realizaciones concretas de las construcciones diseñadas por el propio Prieto o por otros arquitectos, principalmente para la DGRRDD y la DGA (los más prolíficos en relación con la arquitectura oficial y doméstica), no tienen en cuenta más que un reducido conjunto de rasgos compositivos, de aditamentos arquitectónicos singulares y elementos decorativos, resultando de un formalismo superficial que no hace sino ahondar en el tópico y el estilema.

Pero afortunadamente, si bien son abundantes las referencias a la conveniencia de introducir (o de no impedirlo) determinadas características formales procedentes de la arquitectura tradicional en la promoción de vivienda protegida del medio rural, justificadas desde esta mentalidad, la actuación real se ajusta a presupuestos mucho más prácticos y menos dependientes de cierto “romanticismo literario” para conseguir “hogares atractivos, cómodos y saludables”, objetivo principal según el ingeniero J.M. de Soroa⁸¹, de modo que se limitan a estar en consonancia con su entorno medio, evitando el efecto “sorpresa” que estructuras mayores -como las escuelas- suelen provocar en el conjunto de las poblaciones, y justificando la simplicidad de los diseños por no encontrarse en un contexto urbano⁸².

A este respecto resulta instructivo el reflejo que de lo tradicional hace la **exposición** inaugurada en junio de 1941 en Granada acerca del trabajo realizado o proyectado en Andalucía por la DGRRDD a través de las oficinas comarcales de Córdoba, Andújar y la propia Granada⁸³, dentro de la serie de exposiciones que dicho organismo realiza recurrentemente por toda España.

Lo más interesante respecto al análisis del concepto de arquitectura popular que se maneja son las recreaciones a tamaño natural de un ejemplo representativo de vivienda “antihigiénica” de la Alpujarra granadina (se afirma que tomada de las poblaciones de Pampaneira y Pitres), tanto de su fachada [13A y 13B] como del interior, centrado en la cocina [14A y 14B]. Estas “composiciones”, realizadas en parte con elementos originales “rescatados” probablemente de casas destruidas, se contraponen al montaje de su alternativa moderna, una suerte de traducción depurada del esquema, elementos y formas que caracterizaban la casa tradicional, haciéndolo-

⁸¹ *Reconstrucción*, nº 5, octubre 1940, pág. 36.

⁸² SANGUINETTI, Santiago. “Nuevas obras...”, *op. cit.*, pág. 97.

⁸³ *Reconstrucción*, nº 13, junio 1941, págs. 22-23.



13. *Recreaciones de la fachada de una casa rural tradicional (A) y moderna (B) en la exposición regional de la DGRRDD en Granada, 1941. AGA (04) 82 F/4186 sobre 20.*

14. *Recreaciones del interior de una casa rural tradicional (A) y moderna (B) en la exposición regional de la DGRRDD en Granada, 1941. AGA (04) 82 F/4186 sobre 20.*

la más práctica, limpia y en definitiva racional⁸⁴, coherente con las nuevas técnicas de construcción, y con las exigencias actuales y con un proyecto a gran escala que requiere de cierta estandarización para resultar operativo⁸⁵. En el fondo, no parece diferir mucho de lo que ya en 1918 preconizaba Torres Balbás para lograr una mayor racionalidad y coherencia en la construcción actual: comprender aquellas formas, asimilarlas y traducir su espíritu tradicional a las formas modernas de la arquitectura⁸⁶, el mismo concepto que subsiste más de una década después entre los responsables de los organismos oficiales que participan en el debate arquitectónico⁸⁷, aunque en este caso nos parezca, más que una reducción a la esencia, una caricatura

⁸⁴ Lo que constituye, enlazando con la interpretación de I. de Solà-Morales (ver nota 15), un indicio de la pervivencia de cierto racionalismo elemental incluso allí donde debería pesar más la continuidad de lo tradicional, como es el caso de la vivienda campesina.

⁸⁵ AGA (04) 82 F-04186 sobre 20, 1941.

⁸⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Mientras labran los sillares" *Arquitectura*, nº 2, 1918, págs. 31-33; "El tradicionalismo en la arquitectura española" *Arquitectura*, 1918.

⁸⁷ ALOMAR, Gabriel. "Valor actual de las arquitecturas populares. Aplicación particular a la arquitectura popular de los tipos mediterráneos" *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 137, mayo 1953, págs. 35-42; e "Intervenciones" *Supra cit.*, págs. 43 y ss.

y desde luego una arbitrariedad⁸⁸. En cambio mucho más interesante resulta el planteamiento urbanístico de la reconstrucción de alguna de estas poblaciones, como Pitres, analizada por M.A. Sorroche⁸⁹. No obstante, el elemento estrella de la exposición es la reconstrucción de un ejemplo de arquitectura monumental, que en la región no podía ser otro que el ya relatado Santuario de la Virgen de la Cabeza.

Sin embargo, la primera operación de cierto alcance respecto al problema de la vivienda rural por parte de la DGRRDD en poblaciones adoptadas del sureste que se materializa tiene lugar en las localidades jiennenses adoptadas de **Lopera** y **Porcuna**, situadas muy próximas entre sí y al Guadalquivir, y muy afectadas por enclavarse en la línea del frente durante más de dos años. Resulta significativo el hecho de que dentro de un ambicioso programa de reconstrucción, reforma y ensanche, se comenzase –además de por la priorizada reparación de la iglesia– por tratar de resolver la apremiante escasez de vivienda mediante la rehabilitación; para ello se catalogan las casas destruidas en función de su grado de deterioro, y se realizan paulatinamente trabajos en ellas para hacerlas habitables comenzando por aquellas que exigen una obra de menor entidad. Los materiales comienzan siendo los recuperados de las construcciones arruinadas, si bien muy pronto pasaron a adquirirse en el mercado pese de las dificultades de abastecimiento, dado que aun siendo bajos los jornales para el pago a las cuadrillas que desempeñaban esa labor de reciclaje, su cuantía superaba el valor de lo recuperado, lo que da prueba del mal estado de dichos materiales ya sea por su escasa calidad original, por su vetustez o por el grado de destrucción alcanzado.

Lógicamente, aunque cuentan con la supervisión de un equipo de arquitectos que administran y dirigen la operación, las viviendas se rehabilitan con las técnicas y usos tradicionales, resultando finalmente idénticas a las originales. Se asignan a los vecinos sin casa o a los que teniéndola ésta resulta más difícil de rehabilitar: aunque la ocupan gratuitamente, estaba previsto que en el futuro pagasen una pequeña renta que compensara aunque fuese simbólicamente a sus propietarios legales.

Paralelamente a este proceso de rehabilitación, a partir de 1941 se pone en marcha un proceso de actuación más extenso en éstos y otros pueblos de la Comarcal de Andújar, que contempla la parcial reforma interior para regularizar la traza y mejorar así el tránsito en algunos sectores especialmente destruidos, pero que consisten sobre todo en crear zonas de ensanche y dotarlos –en su caso– de los equipamientos necesarios (iglesia, escuela, cuartel, estación de autobuses, etc.).

⁸⁸ Al respecto de la cocina "higiénica" convendría notar el hecho de que constituye la esquematización de un ejemplar de los múltiples variedades que los propios estudios de los arquitectos que trabajan para la DGRRDD identifican en cualquiera de esas localidades. Prieto ["Arquitectura popular española. Guarea (Granada)"] *Reconstrucción*, nº 25, agosto-septiembre 1942, págs. 311-322] reproduce nueve tipos diferentes.

⁸⁹ SORROCHE CUERVA, M.A.: "La Dirección General de Regiones Devastadas. El caso de Pitres (Granada)", en HENARES CUÉLLAR, I. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. II. Granada, Universidad, 2001, págs. 725-736.

Tales nuevas áreas están concebidas autónomamente, aunque enlazadas con el núcleo: en el caso de Porcuna, trama reticular centrada por una plaza rectangular y de arquitectura representativa e inspiración historicista concebida como centro cívico y ceremonial, con calles no muy amplias ni prolongadas para armonizar con el urbanismo de *tradición andaluza*, siendo más orgánica y pintoresquista por lo que respecta a Lopera⁹⁰. Las manzanas se conciben con sentido interclasial, combinando viviendas de nueva planta⁹¹ para labradores, jornaleros, artesanos, y funcionarios (maestros): la casa refleja la estandarización de las necesidades generales de cada propietario o inquilino; su espacio vital resulta fácilmente interpretable a partir de su fachada y especialmente a través de la distribución interior. La reforma y ensanche de estas poblaciones lleva aparejada además, en algunos casos, la traída de aguas o su mejora y las obras de saneamiento correspondientes.

Por lo que respecta a la asimilación de la arquitectura tradicional en este tipo de viviendas y su correspondencia con la estereotipada imagen de *casa andaluza*, resulta evidente que se mantienen muchos de sus rasgos en lo que respecta a materiales, soluciones espaciales y técnicas constructivas, más por economía de medios y recursos, por funcionalidad y por el empleo de la mano de obra local que por una cuestión estilística, cultural o ideológica, al menos en el caso de la arquitectura doméstica. No obstante, al cotejar ejemplares de arquitectura tradicional con los de nueva planta promovidos por la DGRRDD también observamos cambios importantes que redundan en la supuesta mejora de las condiciones de habitabilidad (crecimiento en altura de plantas superiores, multiplicación de los huecos, sustitución de parte del fenestraje por balcones, distribución más racional y regularizada del espacio, etc.), pero también una pérdida del carácter de la vivienda y del paisaje urbano que compone, dado su esquematismo, seriación y consiguiente falta de individualidad dentro del conjunto, así como –en fin– la banalización de ciertos elementos, que antes conservaban relación con su practicidad o su origen estructural y ahora son reducidos a mero *atrezzo*⁹², si bien se introducen modificaciones plásticas que rompiendo con la imagen tradicional presumen de mejorarla depurando algunos de sus aspectos e introduciendo novedades creativas y desde luego funcionales, como el empleo de diversos colores pastel en algunas fachadas para lograr un cierto efecto estético⁹³ –a pesar de su carácter prácticamente inédito hasta entonces en el interior de

⁹⁰ *Reconstrucción*, nº 29, enero 1943, págs. 9-18 (15).

⁹¹ *Reconstrucción*, nº 20, febrero 1942, pág. 77.

⁹² *Reconstrucción*, nº 29, enero 1943, págs. 9-18 (16-17): "hemos procurado una sencillez a tono con el ambiente. En esa sencillez está el encanto de estos pueblos y de sus rincones, y es el detalle gracioso [de] la reja, la cornisa, el color, las flores, lo que matiza y alegra sus casas. Conseguir esta gracia, copiando el principio sin servilismos ni imitaciones, es lo que se ha pretendido. Que las flores, en las pérgolas abiertas a la calle, llenen de color y de aroma el ambiente. ¿Será por esto por lo que las nuevas calles se han convertido en el paseo favorito de estos pueblos?"

⁹³ ROBLES, Francisco. "El nuevo pueblo de Tablones, Granada", *Reconstrucción*, nº 53, mayo 1945, págs. 145-150 (150): "se ha combinado el amarillo, rosa y azul con recuadros de huecos en blanco, produciendo un conjunto alegre y pintoresco que entona con el paisaje".

Andalucía y fuera del ámbito de las grandes poblaciones- y evitar la monotonía, que se logra también a veces rompiendo la alineación rectilínea de las calles, con retranqueos habituales al disponer alternadamente diferentes tipos de viviendas. Aún así es de notar la general buena conservación de la imagen de conjunto construido en estos pueblos (en parte porque las intervenciones nunca afectaron a la totalidad de los núcleos), a lo que contribuyó un general mantenimiento de la escala y de los volúmenes, proporciones, formas y cromatismo de las nuevas construcciones –incluso las de tipo oficial- a la norma no escrita de la sujeción a ciertas pautas características de la arquitectura tradicional. Otro asunto son las nuevas poblaciones⁹⁴ creadas, donde el conjunto se ordena racionalmente conjugando formas y tipologías aparentemente tradicionales y otras no tanto.

Antes aludíamos a las cuevas. Dentro de la vivienda tradicional, la arquitectura troglodita ocupa un capítulo importante en el sureste peninsular dada su vigencia hasta la actualidad, aunque sea muy residual ya. Este tipo de hábitat experimentó un cierto auge durante la posguerra, recuperándose casas-cueva antes abandonadas debido principalmente a la penuria económica y la escasez de vivienda convencional.

La revista *Reconstrucción*, en su serie sobre arquitectura popular, publica un artículo⁹⁵ del subdirector de la DGRRDD dedicado a las cuevas, de entre las que destaca el conjunto de las granadinas de Guadix (donde habitaba entonces el 60% de su población) y Purullena, aunque también se mencionan núcleos trogloditas en Almería y en las cuencas del Tajo y del Guadalquivir. Se trata de un recorrido más bien superficial por sus orígenes, características y distribución, y pese a su apoyo declarado en fuentes tan rigurosas como el estudio sobre la cuestión de García Mercadal, sorprende que solo se detenga a valorar las posibilidades que este tipo de hábitat ha tenido históricamente y afirme un tanto cínicamente cuánto tiene aún que aportar al campo de la vivienda, alabando sus ventajas desde el punto de vista isotérmico, higiénico y hasta medioambiental (!) o elogiando sus posibilidades respecto a la autoconstrucción y ampliación en función de las necesidades, sin requerir más inversión que el trabajo por parte de sus propietarios y sin reparar en el carácter marginal al que estaban asociadas la inmensa mayoría de ellas debido a sus condiciones, dimensiones, estado o localización. Se olvida que, fuera de un catálogo relativamente reducido de cuevas bien planteadas, ejecutadas y conservadas que son las que se reproducen, la mayoría constituyen auténticas infraviviendas. Y esto, que hoy resulta obvio, lo era también entonces, cuando un informe como el que plantea el ayuntamiento de Málaga para justificar la acuciante falta de vivienda en la ciudad y

⁹⁴ ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther. *Arquitectura y urbanismo rural durante el periodo de la autarquía en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

⁹⁵ CÁRDENAS, Gonzalo de. "Arquitectura popular española. Las cuevas" *Reconstrucción*, nº 9, febrero 1941, págs. 30-36 (36): "Al pensar en hacer una arquitectura verdaderamente nacional, fundándonos en la esencia de nuestra población, deberemos volver, en muchos casos, los ojos hacia estas viviendas que constituyen uno de los exponentes más característicos de nuestra arquitectura popular".

solicitar un ambicioso plan de promoción de viviendas protegidas, se ilustra entre otras imágenes con las miserables casas-cueva entonces numerosas en ciertos sectores de la localidad⁹⁶.

En cualquier caso, la arriesgada propuesta de Cárdenas no deja de ser excepcional puesto que se fija en unos pocos ejemplos trogloditas que resultan modélicos por sus características, pero en modo alguno son representativos⁹⁷ de la situación en torno a este tipo de hábitat: muchas de las iniciativas de la propia DGRRDD, y la misma condición de algunas poblaciones adoptadas, están en relación con la promoción de vivienda dentro de programas de lucha contra el chabolismo y en especial contra las casas-cueva, que son sistemáticamente arrasadas tras la construcción de los correspondientes grupos residenciales, como en el caso de los promovidos en la ciudad de Almería⁹⁸, y que lógicamente aparecen calificadas como infraviviendas en la documentación y son generalmente combatidas sin ambages ni prejuicio pintoresco alguno.

Volviendo al caso de las **cuevas de Guadix**, debido a que esos elogios se sitúan en el plano puramente teórico y dado que no aportan nada al debate real de las soluciones a arbitrar, la primera intervención importante en el principal núcleo troglodita peninsular será la promoción de equipamientos públicos y viviendas constructivamente convencionales, semejantes a las edificadas en cualquier otro núcleo de la región y que demuestran la nula voluntad de asumir rasgo alguno de las cuevas junto a las que se edifica, y que inaugura el camino para una paulatina e inexorable evolución hacia el abandono definitivo de esta forma de hábitat.

La iniciativa de la DGRRDD, que aparece ampliamente publicitada en su órgano de difusión⁹⁹, tiene varios componentes. Por un lado, la construcción de un complejo parroquial **[15A]** diseñado por el arquitecto Juan Hoffer con el asesoramiento de Prieto, que está presidido por una iglesia desde cuya cabecera se accede a una pequeña y antigua ermita troglodita preexistente, en una simbiosis que expresa el reconocimiento de la sacralidad del lugar y que da continuidad al mantenimiento en la identificación de unos determinados usos por parte de la población, como tendencia antropológica habitual y que sigue las directrices que al respecto proponía el organismo promotor¹⁰⁰. De hecho, la nueva iglesia ocupa parte la explanada que funcionaba como espacio público de relación entre los habitantes de las cuevas y que

⁹⁶ AGA (04) 81.2, sig.top. 76/13, carp. 1175.

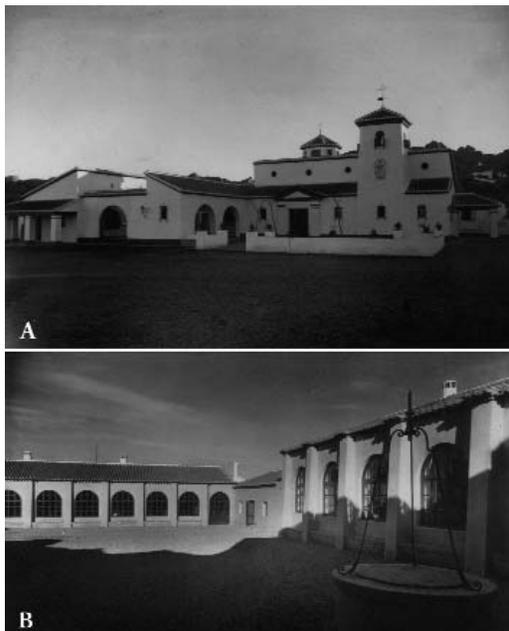
⁹⁷ La misma zona de las cuevas de Guadix es definida por otro arquitecto como "pintoresca, aunque socialmente deplorable". SANGUINETTI, Santiago. "El nuevo...", *op. cit.*, pág. 317.

⁹⁸ CÁMARA, Antonio. "Nuevas viviendas en Almería" *Reconstrucción*, nº 34, junio 1943, págs. 221-228; "El ejemplo de Almería" *Reconstrucción*, nº 57, noviembre 1945, págs. 277-284.

⁹⁹ "El ministro...", *op. cit.*, págs. 358-359; "La nueva iglesia parroquial del barrio de las cuevas de Guadix" *Reconstrucción*, nº 50, febrero 1945, págs. 17-24; *ABC*, ed. Sevilla, 18 julio 1945, pág. 31.

¹⁰⁰ VAQUERO, Joaquín. "Reconstrucción de iglesias en pueblos adoptados" *Reconstrucción*, nº 21, marzo 1942, págs. 111-119 (111).

15. Barrio de las Cuevas, Guadix (Granada), 1944. A) Ermita Nueva, AGA (04) 82 F/4186 sobre 13. B) Patio del grupo escolar "Padre Poveda", AGA (04) 82 F/4186 sobre 10.



acogía la tradicional romería descrita por P.A. de Alarcón en su novela *El Niño de la Bola*. Desde el punto de vista constructivo, el complejo se plantea con evidente inspiración historicista a partir de elementos tomados de la arquitectura religiosa del mudéjar granadino, pero adaptado a proporciones poco estilizadas que indican la libertad con que se interpreta, articulando y yuxtaponiendo sus volúmenes de forma original, expresiva y actual entonces, logrando fundamentalmente mediante lo estructural una composición equilibrada y una modulación con la que se compensan asimetrías, planos y niveles distintos, tratando de conciliar –en definitiva- tradición y modernidad, simbolismo y utilidad. Eso se complementa con la decoración interior, a base de elementos tradicionales y murales contemporáneos del pintor Ángel Carretero.

Sin embargo, pese a la horizontalidad y las modestas proporciones con que se plantea la obra –habitual por otro lado en los diseños de la DGRRDD- que en casi cualquier otro lugar se tomaría como intento de armonizar con el entorno, la verdad es que su carácter convencional tectónicamente hablando, el cual se contrapone enfáticamente a la condición de la arquitectura tradicional de este emplazamiento, además de su impronta prismática y relativamente regular frente a la organicidad extrema del paisaje natural y habitado, explicitan su voluntad de afirmarse como alternativa superior y modernizadora frente a una realidad anacrónica, aunque con-

sigue mantener lo que de positivo aporta la tradición¹⁰¹: la nueva ermita, constituida como centro neurálgico y nodo de la ordenación urbanística del barrio en torno suyo, que “fagocita” física y simbólicamente la antigua ermita troglodita anteponiéndose a ella y convirtiéndola en una más de sus capillas, fija un modelo (de diseño, de cultura, de sociedad) cuyas constantes se replican en el resto de estructuras también “convencionales” que surgen a su vez alrededor de ella (escuelas y primer grupo de viviendas para la población que va desalojando las cuevas) y de otras que se realicen en el futuro, de modo que si entre todas no acaban por sustituir *de facto* al resto de estructuras tradicionales, sí contribuyen con efectividad a otorgar al conjunto una nueva condición, donde la jerarquía de valores resulta clara y por la que culmina el propósito de una largamente perseguida cristianización¹⁰² y “normalización” del barrio y sus habitantes.

En cuanto al grupo escolar **[15B]**, con aulas para 300 plazas y viviendas para maestros¹⁰³, su diseño -“bello de líneas y amplio trazado, que servirá para dar educación a toda la chiquillería del humilde barrio de las Cuevas”¹⁰⁴- sigue los principios de utilidad y racionalidad aplicados al conjunto que forma la iglesia, si bien las referencias historicistas apenas tienen cabida aquí. Los testimonios gráficos¹⁰⁵ de la multitudinaria ceremonia de inauguración de todo el complejo en 1944 por parte del ministro de la Gobernación pone de relieve la dimensión demográfica del complejo y permite percibir el fuerte impacto social que tendría en la comunidad, y de ello da prueba que se rebautizase entonces el barrio como “de la Ermita Nueva”.

CONCLUSIONES

Quizá la clave identitaria que difunde la propaganda no la proporcione siquiera en puridad la arquitectura real -ya sea de restauración o de nueva creación- desarrollada por los organismos correspondientes durante las décadas inmediatamente posteriores a la guerra. Por lo general, la práctica edilicia se muestra más rigurosa y atenta a los problemas y necesidades reales salvo en el componente eviden-

¹⁰¹ SAMPELAYO, Juan: “Arte...” *op. cit.*, pág. 9: en la antigua gruta “su pequeñez constituía un grave riesgo para los fieles que a ella acudían [...] Es la ermita una construcción de puro estilo andaluz, con su natural enjambalgamiento [sic] y sus dos patios el interior y el exterior de singulares proporciones, para que en él puedan aguardar las peregrinaciones. La ermita en su interior es aún de mayor sencillez que en su exterior [...] Tiene además la ermita, amplias dependencias parroquiales, escuela de catequesis, vivienda del párroco, que dan al ancho y soleado patio, donde no falta un pozo de pura y fresca linfa, construidas todas ellas con la máxima solidez y el mejor buen gusto”.

¹⁰² ASENJO SEDANO, Carlos. “Las cuevas de Guadix: sus orígenes” *Cuadernos Geográficos* nº 2, 1972, págs. 85-101 (95-96).

¹⁰³ SANGUINETTI, Santiago. “Obras en...” *op. cit.*, pág. 99.

¹⁰⁴ ABC, ed. Sevilla, 4 junio 1944, pág. 10.

¹⁰⁵ AGA (04) 82 F/4186 sobre 19. Reproducido en “El ministro...” *op. cit.*, pág. 357.

temente escenográfico de un puñado de iniciativas ligadas a determinados espacios e instituciones muy específicas. En cambio, la promoción del “estilo nacional”, o de su eventual versión regional, quizá se transmita mucho más eficazmente y resulte más verosímil mediante la representación de la arquitectura y el urbanismo a través de la imagen: la fotografía, la puesta en escena de la variedad de géneros teatrales, y sobre todo el cine¹⁰⁶ (no solo en relación con el paradigmático NO-DO, también con el resto de filmes que aluden o se relacionan con temas asociados a lo que podríamos identificar con “lo castizo”¹⁰⁷, [16]). El folklore, el turismo, los paradores y los concursos de embellecimiento de poblaciones acabarán haciendo el resto. Tal vez por eso nos resulten más pintorescas algunas restauraciones y nuevas urbanizaciones de los 50’ y sobre todo de los ’60 e incluso los ’70 (por no acercarnos más al presente) que las tempranas intervenciones de posguerra, porque debido al refuerzo publicitario en los medios de masas y a la asimilación progresiva de una representación cada vez más compleja, detallada y normativizada -perfeccionada en definitiva y no en el sentido de su fidelidad sino de su verosimilitud-, la naturaleza acabará imitando al arte, es decir, el monumento a su cliché, y la población a la imagen distorsionada que desde fuera se proyecta de sí misma.

Y probablemente sea eso lo que diferencie el pintoresquismo que se percibe en algunas intervenciones y declaraciones como las antes aludidas de Torres Balbás (sean éstas previas o posteriores a la guerra) y el que cultivan Prieto-Moreno o Pons Sorolla como sucesivos arquitectos más influyentes en el devenir de la mayoría de los monumentos del sudeste peninsular a lo largo de todo el franquismo.

Haciendo un ejercicio de generalización algo forzado, podríamos decir que el estereotipo neutro que Torres proponía en sus restauraciones, surgía del profundo conocimiento no de la arquitectura andaluza -que no deja de ser una entelequia en sentido estricto- sino de las características que cabe reconocer en la arquitectura de una cultura artística determinada en un contexto crono-espacial concreto a través de la investigación de una porción aceptable de casos. En el caso de Prieto, si lo identificamos con la intervención a lo largo de la Autarquía -*grosso modo* hasta fines de los ’50-, se aplicarían de manera muy poco sistemática y apenas argumentada una serie de esquemas, improntas y detalles de forma bastante flexible e intuitiva en lo estético -ya que apenas las conoce en profundidad más allá del habitual *viaje exploratorio*-, con lo que evita que este componente del rigor “estilístico” se convierta en cortapisa a la hora de atender preferentemente a la resolución técnica y económica de los proyectos. Por último, a partir del Desarrollismo de los ’60 representado en

¹⁰⁶ Ver al respecto la reflexión que C. Barberán escribía en 1950 (nota 77).

¹⁰⁷ A los que se parodia en otras producciones, como *Bienvenido Mr. Marshall* (L.Gª Berlanga, 1952). Su lúcida escenificación de la construcción en cartón-piedra de un estereotipado pueblo andaluz, con habitantes-figurantes, constituye a nuestro entender el mejor recurso para acercarse -desde la crítica irónica, pero también a su comprensión e incluso justificación en razón a la necesidad de tratar de alcanzar cierta supra-realidad ilusoria y escapista frente al general estado de cosas- a los conceptos, intenciones y mecanismos mentales que subyacen en el fenómeno de la reconstrucción durante el franquismo.



16. *Fotograma del montaje escenográfico de la "calle del salero" para la caracterización de Villar del Río como pueblo andaluz en el film Bienvenido Mr. Marshall (L.Gª Berlanga, 1952)*

algunas de las intervenciones más significativas promovidas en la región por Pons, podríamos simplificar el enfoque diciendo que de lo que se trata es de aplicar un modelo creativamente confeccionado a partir de los caracteres aislados obtenidos del estudio de la arquitectura histórica pero no directa y discrecionalmente, sino a través de las estampas tipificadas por la tradición historicista, que han ido depurándose quizá de las caprichosas incoherencias y arbitrariedades más flagrantes de procedencia decimonónica, pero que a la postre y en este sentido están muy cerca también del *falso histórico* puesto que, más que al propio testimonio material, se deben a la imagen tópica, así como al efecto decorativo y a la sensación de persuasión que con su impostado carácter genuino provocan ya no en el individuo que las posee y las vive, sino en el espectador que las contempla como algo singular y en buena medida ajeno.

Roma, archipiélago de la memoria. La ciudad del Duce entre mito, proyecto y realidad

Belén Calderón Roca

Grupo de investigación HUM 130. Universidad de Málaga.

RESUMEN

Entre 1922 y 1945 el gobierno fascista trató de aproximar la ciudad de Roma a la sociedad italiana mediante el direccionamiento arquitectónico, la reinención de su pasado histórico y la sacralización del mito de la Romanidad. Benito Mussolini, promotor absoluto de la resurrección de la grandeza imperial de la antigüedad romana, fue el artífice de una política de masas dirigida a consolidar la hegemonía del fascismo mediante una imagen urbana que ofrecía secuencias inconexas, falseadas y descontextualizadas de la realidad. En qué medida la historia de la urbe romana, capturada por la doctrina fascista y en concreto, por el pensamiento del Duce, es deudora del estrato mitológico quedará expuesto en estas páginas.

PALABRAS CLAVE: Benito Mussolini/ Urbanismo/ Arquitectura/ Historia/ Fascismo/ Tradición/ Mitología.

Rome, archipelago of the memory. The city of the Duce between myth, project and reality

ABSTRACT

Between 1922 and 1945 the fascist management try to approach Roma city to the Italian society by means of the architectonic way, make up the historical past and the sacralising of the Ancient Roman's myth. Benito Mussolini, absolute promoter of the resurrection of Ancient Roman's grandeur, was the author of one mass politic direct to consolidate the hegemony of the fascism by means of urban image that offered sequences unconnected, disort and out of reality context. In what extent the roman urban history, to catch for the fascist doctrine, and specifically, for the Duce's thinking is debtor of the mythologic stratum will be exhibit in this pages.

KEY WORDS: Benito Mussolini/ Town Planning/ Architecture/ History/ Fascism/ Tradition/ Mythology.

"Sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril", TZVETAN TODOROV, *Los abusos de la memoria* (2008).

"El mito priva de cada historia al objeto de su discurso. Y en tal caso la historia se evapora...".

BARTHES R., *Mitti d'oggi* (1957)¹.

EL MITO.

El peso que adquiere la formación de mitos dentro de la cultura contemporánea, con respecto a las propiedades estructurales de la conciencia humana se revela con certeza. Gillo Dorfles plantea en su tesis la alternancia simultánea de mitos tradicionales y la aparición de nuevos procesos de mitificación inconscientes e irracion-

* CALDERÓN ROCA, Belén: "Roma, archipiélago de la memoria. La ciudad del Duce entre mito, proyecto y realidad", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 367-384. Fecha de recepción: Septiembre de 2009.

¹ Todas las traducciones en italiano han sido realizadas de forma libre por la autora.

nales, de los que surgen como consecuencia, otra serie de mitos y símbolos². Los mitos emergen y se van consolidando a través del tiempo, como forma de comunicación tácita o explícita, y trascienden a las actividades intelectuales, a la producción artística, al lenguaje y a la vida espiritual de las sociedades, que los van incorporando incluso a realidades no condicionadas como el ser, la verdad o el valor³.

A admitimos el carácter narrativo del mito y su estructura semiológica, aceptándolo como un sistema de comunicación o lenguaje que transmite un mensaje concreto⁴. En su definición, el mito se construye asumiendo la representación mental o simbólica de una historia sagrada o bien, sacralizada, que relata hechos o acontecimientos que han tenido lugar en un tiempo preciso y significativo, asumiéndose universalmente como tal⁵. El mito, como lenguaje, hace referencia a una realidad obtenida a partir de una selección, independientemente de su objetividad o subjetividad, que debe proporcionar modelos de conducta a un individuo o grupo social, aportando sentido a su existencia⁶.

La identificación de las argumentaciones personales con los mitos se efectúa de acuerdo a una misión específica, que Leszek Kolakowski califica como una triple necesidad⁷.

En primer lugar, se trata de una necesidad de ser comprendido; de llenar de sentido la propia experiencia, legitimándola y relacionándola con una realidad no condicionada.

En segundo lugar, la necesidad de detener el espacio temporal y enmascarar la realidad con la continuidad de la forma mítica del tiempo. Exigencia de creer en la permanencia del pasado acumulado y detenido. Todo mito implica un sistema de valores propio en cuanto supone un recorte de la realidad⁸. Para lograr que un mito sea eficaz, a nivel temporal, estos valores deben tener un carácter irreversible, cíclico y sempiterno, y simbolizar la posibilidad de un renacimiento continuo⁹.

En tercer lugar, la necesidad de afianzar los valores constituye un tipo de herencia objetivada por la sociedad, con una duración determinada tendente a la desaparición. La estabilidad de los valores queda garantizada por la conciencia mítica, y el mitificador los dogmatiza, inclusive hasta el punto de cristalizar en doctrina. No obstante, la irracionalidad del mito sobrevendrá cuando en un grupo social, en vez de satisfacer las necesidades de los individuos, se tienda a crear otras nuevas falsificadas, irreales e ilógicas que se impongan a las otras con prioridad indiscutible.

² DORFLES, G.: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1973 (1ª ed. 1969), pág. 17.

³ KOLAKOWSKI, L.: *La presencia del mito*, Madrid, Cátedra, 1990 (1ª ed. 1972), págs. 9-11.

⁴ BARTHES, R.: *Mythologies*, Paris, Le SEuil, 1957, pág. 215.

⁵ PARAMIO, L.: *Mito e ideología*, Madrid, 1971, págs. 7-8 y 11.

⁶ ELIADE, M.: *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 14.

⁷ KOLAKOWSKI, L.: *op. cit.*, págs. 14-16.

⁸ BARTHES, R.: *op. cit.*, pág. 36.

⁹ ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1978, pág. 265.

La aparición de formas de consciencia humana que justifiquen la perpetuación de este sistema de estructura mitológica impuesta es calificada de ideología¹⁰, como en el caso del fascismo. Al igual que sucede con el mito, la ideología fascista proporciona un falso modelo de realidad que enmascara el verdadero objeto de conocimiento de un hecho o acontecimiento. Efectivamente, el mito se convierte en portador de una verdad particular, objetiva o subjetiva, para la que no existe modo alguno de confirmación empírica, pues no existe ningún acceso directo a ella que no haya sido contaminado por influencias filosóficas y literarias¹¹.

En cualquier caso, para la formación de mitos se suele recurrir a testimonios de diversa índole que sirvan para fortalecer, invalidar o completar la información de la que disponemos, igual que sucede con la información que tenemos acerca de un acontecimiento, cuando no conocemos con certeza la totalidad de las circunstancias que lo rodearon. Es posible que nos suceda al regresar a una ciudad que hemos visitado anteriormente, que aquello que percibimos al presente nos ayude a recomponer la imagen mental que teníamos, o bien, a recordar fragmentos de ella olvidados. Evidentemente, la percepción actual se ubica en el contexto de los recuerdos pretéritos, pero al mismo tiempo, ambas percepciones -pasada y presente- interactúan confrontándose simultáneamente, encontrando concordancias y divergencias en la búsqueda del reconocimiento de esa imagen inicialmente formada. Pero hemos de ir aún más lejos, nuestra confianza en la exactitud de los hechos puede basarse no sólo en nuestros recuerdos o impresiones, sino también en las aportaciones ofrecidas por los demás, generando, modificando o rectificando nuestra imagen¹². Ello nos remite ineludiblemente a la filosofía del conocimiento de Maurice Halbwachs¹³, para quien la memoria nace indefectiblemente de una construcción social, y justamente, la sociedad actúa como agente contextualizador y espejo de dicha memoria. Pues bien, memoria personal y memoria colectiva son manifestaciones de un mismo fenómeno social, de un idéntico lenguaje colectivo y de un sistema de convenciones, reglas y determinantes culturales propios. Naturalmente, la memoria colectiva suscita el sentimiento de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad, de acuerdo a intereses y creencias semejantes: "La memoria colectiva es un capital social intangible"¹⁴. Pero supongamos que no exista ningún testigo material y sensible de un hecho. Un individuo puede reunir a través de sus propios recuerdos descripciones de hechos o acontecimientos con gran exactitud, aún en los casos en los que las realidades de los mismos no sean discutibles, como por ejemplo, los mitos. Es decir, en muchas ocasiones nos encontramos ante datos abstractos que resulta imposible asociar a ningún recuerdo real, y a pesar de ello, podemos ubicar-

10 PARAMIO, L.: *op. cit.*, págs. 96-97.

11 GADAMER, H. G.: *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997 (1ª ed. 1993 Siebeck, P., Turinga), pág. 42.

12 HALBWACHS, M.: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 25-26.

13 *Ibidem*.

14 COLMEIRO, J. F.: *Memoria histórica e identidad cultural*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 15.



1. "Mussolini a cavallo", s.f.,
GUGLIELMO CIARLANTINI,
Palazzo Comunale di
Corridonia, Italia.

los en el tiempo y el espacio. Basta con que otro individuo los evoque ante nosotros y nos facilite datos para la recomposición del hecho, pieza a pieza, a través de la construcción de la imagen mental que hacemos del mismo. Al alimentar reiteradamente la construcción mental de una imagen, asimilamos ésta como algo que realmente ha sucedido y dicha imagen consigue transformarse en recuerdo¹⁵. Desde el momento en que los individuos que son testigos de un hecho, o bien, son creadores de un determinado recuerdo o ideología, y aquéllos que no lo son, compartan pensamientos afines y sean capaces de identificarse como grupo, podrán llegar a confundir recuerdos y experiencias mutuas, desarrollando una memoria colectiva que se limitará a la intensidad de cohesión y duración de dicho grupo¹⁶. La memoria colectiva se distingue de la historia por ser una corriente de pensamiento con continuidad, es decir, posee la capacidad de rememorar aquellos fragmentos del pasado que son significativos para la conciencia del grupo que la mantiene; mientras que el grupo exista, existirá el interés por un determinado período histórico¹⁷.

Llegados a este punto, subyacen analogías entre el funcionamiento de la memoria colectiva defendido por Halbwachs, y el concepto de ideología de Althusser, como sistema de ideas o representaciones de la realidad que sirven para legitimar a

¹⁵ HALBWACHS, M.: *op. cit.*, pág. 28.

¹⁶ *Ibidem.*, pág. 29-30.

¹⁷ Tal y como define Maurice Halbwachs, a diferencia de la memoria histórica, la historia supone la sucesión de períodos históricos que se renuevan junto con tradiciones, grupos sociales, intereses o perspectivas de estudio. *Ibidem.*, pág. 81.

un grupo social¹⁸. Si tenemos en cuenta que cada grupo social se esfuerza por mantener un nivel de persuasión suficiente entre sus miembros, con la intención de prolongar la adhesión de éstos al grupo mediante recuerdos, pensamientos o ideologías que le son propios, existen ocasiones, en las que la memoria colectiva envuelve a las memorias individuales según las leyes del grupo y las exceptúa colectivamente. En este caso, el bagaje de recuerdos históricos pierde toda su independencia y éstos únicamente podrán ser proporcionados por el entorno¹⁹. Pues bien, si trasladamos este argumento al núcleo de nuestro trabajo, el fascismo actúa incidiendo en la formación inicial de los recuerdos de una ciudad inexistente y una historia irreal, sostenidos por la alimentación de un mito, que no es sino un hecho cuya realidad no es discutible. De este modo algunas ideas o símbolos se presentan bajo una imagen popular y accesible a la imaginación, al reconocimiento y al sentimiento de identificación. Llegados a este punto, la doctrina fascista estimula la construcción de una imagen mental pretérita convertida en recuerdo: la solemnidad de antigüedad clásica y las victorias de la Roma imperial confrontada con el presente, evocando la glorificación de los emperadores a través de la construcción del mito, necesario para aunar pasado y presente en la figura del Duce.

2. EL PROYECTO.

La *Marcia su Roma* en 1922, supondrá la llegada de Benito Mussolini al poder y el inicio del desarrollo de una política dictatorial fuertemente centralizada que transformará la realidad político-social italiana. La dictadura fascista se reflejará inmediatamente en el campo de la cultura, así como en las fuerzas intelectuales y artísticas del país, pues el gobierno llegó a imprimir en las letras aspectos derivados del carácter nacional, creando una literatura propiamente italiana. Aunque producida circunstancialmente, junto con la edición de revistas oficiales, ésta abarcaba un conjunto de obras más o menos afortunadas sobre cultura fascista que pretendían elogiar a Mussolini y su labor, así como proveer al Partido de una respetabilidad doctrinal, pero que en cualquier caso, constituyeron un magnífico documento para ilustrar la historia del fascismo²⁰. Conviene recordar que la promoción de una cultura propiamente fascista, surgió de la necesidad de dotar a la literatura, al arte y al pensamiento italianos de universalidad e internacionalidad, facilitando la accesibilidad de las masas²¹.

¹⁸ COLMEIRO, J. F.: *Memoria histórica e identidad cultural*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 16-17; Vid. ALTHUSSER, L.: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

¹⁹ HALBWACHS, M.: *op. cit.*, pág. 54.

²⁰ Cabe destacar la aparición de la revista *Architettura* (antigua *Architettura e Arti Decorative*) en 1927, primera revista italiana dedicada a la ciudad antigua y a las nuevas tendencias arquitectónicas, que se convertirá en el órgano difusor oficial del *Sindacato Fascista degli Architetti*.

²¹ PEÑA SÁNCHEZ, V.: *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del 'ventennio fascista' y su repercusión en España*, Granada, Universidad, 1995, págs. 124-125.



2. "Archeologi", GIORGIO DE CHIRICO, 1937 ca.

Aunque la antinomia fascismo-cultura provocó un desdoblamiento en el comportamiento de algunos intelectuales²²; por una parte, los que se opusieron a ser manipulados por el gobierno, y por otra, los que se declararon partidarios del partido fascista y vieron en el nuevo régimen un clima favorable y oportunidades para la creación. El debate cultural tan sólo podía desarrollarse por parte de éstos últimos, que debían someterse al férreo control del Estado. Se impuso una implacable censura sobre los medios de masas (radio y cine) y sobre la prensa, así como sobre la burguesía, considerada el grupo social que ejercía mayor presión cultural y económica. Se produjo un retorno a la exaltación de la tradición y sus valores, fomentando el culto a la romanidad mediante el uso de una retórica triunfalista de la patria. En los años veinte, el mito de la antigüedad clásica comienza a convertirse, a través de la revalorización de los vestigios arqueológicos, en fragmentos tangibles de la majestuosidad y excepcionalidad pretéritas. No obstante, tal y como apunta M^a Teresa Méndez Baiges²³, también ésta se ve distorsionada y modernizada en cierto modo por los arqueólogos, y se presta a ser satirizada. El pintor Giorgio de Chirico caricaturiza la arqueología a través del tratamiento que realiza en su pintura de las ruinas clásicas, exhibidas como universos portátiles y consumibles del pasado, accesibles a través de los medios que proporciona la modernidad.

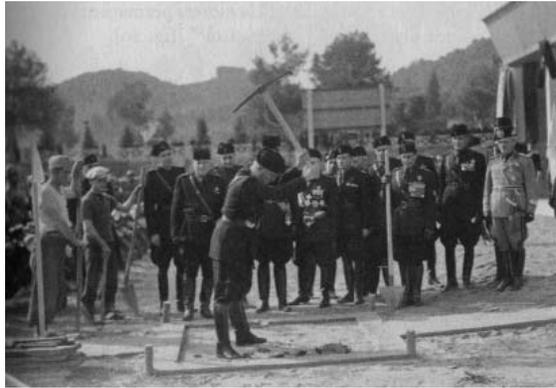
Junto con el monopolio de los medios de comunicación, los viajes de Benito Mussolini por toda Italia constituyen otro soporte a la eficaz maquinaria de propagan-

²² Esta reacción fue denominada por Norberto Bobbio: "Nicomemismo". *Ibidem.*, pág. 102.

²³ MENDEZ BAIGES, M. T.: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, Madrid, UNAM, 2001, pág. 37.

3. "Duce architetto".

Mussolini da el primer golpe de piqueta para la construcción del Foro Mussolini. Roma, Istituto Luce. Archivio Fotografico. 28-10-1937.



da del fascismo. Éstos se convierten casi en un ritual que coincide con fechas significativas del calendario fascista, y en Roma, Venecia, Florencia, Milán, Nápoles o Turín se inauguran frecuentemente escuelas, casas del fascismo, colonias paramilitares... para demostrar la voluntad de integración social del régimen²⁴. Todas las obras emprendidas por Mussolini en su itinerario encerraban un significado político que las identifican con la figura del Duce, quedando envueltas por un aura sagrada que las convertía en símbolos locales del fascismo²⁵. Movido por la necesidad de ser aprehendido, el Duce se encamina a hacia una poderosísima estrategia populista, sin duda, para lograr la adhesión de las masas al régimen como base de una política de base fideísta y emotiva²⁶: "La apparizione del regime in un horizonte storico mitizzato, che trasforma la percezione del tempo quotidiano in qualcosa di straordinario, di unico"²⁷. De este modo, a los ojos del pueblo italiano Mussolini se inviste con el título de constructor de la nación, artífice de la nueva Italia que se sirve de la arquitectura para avivar el mito de sí mismo²⁸.

La política de Mussolini se dirige fundamentalmente, hacia la creación de la *Terza Roma*, a través de la potente metáfora que suponía la resurrección del renacimiento imperial de Italia al unísono de fascismo y arquitectura. A tal efecto, Roma constituye la ciudad *sine qua non* para llevar a cabo la misión de recuperar la grandeza y esplendor de antaño, despertando sentimientos de pertenencia a la comunidad en el pueblo italiano y alimentando el orgullo nacional; de esta forma sería posi-

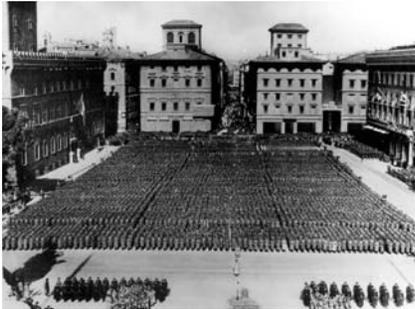
²⁴ 23 de marzo día de la fundación del fascismo, 9 de mayo fundación del Imperio, 28 de octubre *Marcia su Roma, etc.* NICOLOSO, P.: *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008, pág. 6.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*, pág. 3.

²⁷ DE FELICE, R. (a cura di): *Diario 1937-1943*, Milano, Rizzoli, 1990, pág. 140. Cit en NICOLOSO, P.: *op. cit.*, pág. 4.

²⁸ NICOLOSO, P.: *op. cit.*, pág. 5.



4. “La conquista de las masas”. Desfile homenaje a Hitler en Piazza Venezia, Roma, *Archivio Storico Capitolino (ASC)*, 1938.

5. *Stadio dei marmi, en el Foro Mussolini (actualmente denominado Foro Italico)*. Tarjeta postal, s.a., 1939 ca.

ble superar incluso a las épocas romana antigua o renacentista: “Dopo la Roma di Augusto, dopo la Roma di Sisto V [si edificerà] la Roma di Mussolini”²⁹. Resultaba necesario por tanto, llevar a cabo titánicas obras urbanísticas e inventar un estilo arquitectónico imponente duradero, que fuese pura manifestación artística espontánea de la cultura arquitectónica italiana, y que sin renunciar a la modernidad, contribuyese a relatar la memoria de la nación, sintetizando además, la tradición clásica y el esplendor de la Roma imperial:

“Durare! Durare giorno per giorno, mese per mese, anno per anno!³⁰ Durare vuol dire affermare sempre di piú il regime, moltiplicare le `realizzazioni`, fascistizzare al massimo gli italiani”³¹.

De este modo, la arquitectura es elegida como el mecanismo para el sostén de la disciplina fascista, participando del proceso totalizador de la sociedad y modificando el carácter, los hábitos y la mentalidad de los individuos³². La obra del Duce debe quedar plasmada en los monumentos como símbolo de la herencia espiritual del período fascista y para ello es necesario renovar la impronta en las ciudades. Con lo cual, los monumentos deben concebirse como la personificación de su figura, para que las masas puedan aclamarle no sólo en el presente, sino a través de la renovación sempiterna. Y las generaciones futuras podrán continuar glorificando los hitos monumenta-

²⁹ “Il piano regolatore dell’Urbe nei rilievi della stampa romana”, en *Popolo d’Italia*, nº 29, gennaio, 1931.

³⁰ SUSMEL, D. (a cura di): *Benito Mussolini: Opera Omnia*, Firenze 1951-1981, vol. XXII, pág. 242.

³¹ DE FELICE, R. “La organizzazione dello Stato fascista 1925-1929”, en *Mussolini il fascista*, vol. II, Torino, Einaudi, 1968, pág. 362.

³² NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. XV-XVI.

les como ya se hizo en otros períodos históricos³³: “Italia debe asumir su destino de desafiar al tiempo y formar la nueva base de la memoria histórica de los italianos”³⁴.

Los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX -entre ellos el Futurismo- sometieron la realidad artística decimonónica a un proceso de recomposición; una reconstrucción del tiempo y del espacio que se confió al arte, considerado el único instrumento capaz de conseguirlo, y el futurismo contribuyó sin lugar a dudas, a fundar y difundir la doctrina fascista: “Noi vogliamo glorificare la guerra –sola igiene del mondo- il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore dei libertari...”³⁵. Mussolini comparte el pensamiento de hacer de la guerra una gran empresa educativa, un instrumento litúrgico necesario para modelar el carácter de los italianos, exaltar la fuerza colectiva del país y transmitir sensación de unidad de la nación. Y nos llama la atención, que el mayor número de intervenciones en el campo urbanístico coincidan con el segundo conflicto bélico mundial³⁶. Puede decirse que los futuristas reinterpretaron las raíces espirituales de la nación acomodándolas a los postulados fascistas, exponiendo como pretexto la forzosa adaptación de la sociedad a las exigencias de la vida moderna. Sin embargo, la reclamación de conservar los hitos monumentales como panegírico de la antigüedad imperial, situó a los futuristas en un segundo plano, fracasando éstos en el empeño de convertirse en el arte del Estado fascista. La presencia del fascismo en el mundo artístico y cultural se refrendaba por la existencia de una dialéctica entre modernidad y tradición. Aunque el Futurismo entraba en contradicción con dicha ideología, pues no servía para refrendar el carácter innovador que el fascismo debía asumir respecto de la historia y del pasado: “(...) eterna ed inutile ammirazione del passato, da ciu uscite fatalmente esausti, diminuti e calpesti?”³⁷, parece que la Roma mussoliniana era capaz de asimilar tales postulados, que perseguían acabar con la imagen arcaizante de las ruinas y las arquitecturas decrépitas, incorporándolos a la visión triunfal de la antigüedad clásica. Mussolini se sirve indistintamente de estilos arquitectónicos diversos para desenvolver sus acciones de propaganda política y aunque en un principio no estaba de acuerdo con ese modernismo racionalista, a mitad de los años 30 admite la moderación y la posibilidad de combinar formas arquitectónicas novedosas y consonantes con los presupuestos ideológicos del fascismo: “Puó rinascere una grande arte che puó essere tradizionalista e al tempo stesso moderna (...) bisogna creare l’arte nuova dei nostri tempi, l’arte fascista”³⁸.

Probablemente el Duce entendiese que la forma artística es deudora de un

³³ SUSMEL, D. (a cura di): *Benito Mussolini...op. cit.*, vol. XX, pág. 234.

³⁴ Traducción libre de la autora. NICOLOSO, P.: *op. cit.*, pág. XIX.

³⁵ “Manifiesto del Futurismo (1909)”, punto 9, en ZECCHINI, V. (a cura di): *Futurismo e fascismo: manifesti e programmi*, Bologna, 2000, pág. 20.

³⁶ NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. 53 y 57.

³⁷ “Manifiesto del Futurismo (1909)”, punto 11, en ZECCHINI, V. (a cura di): *op. cit.*, pág. 21.

³⁸ BIANCINI, B. (a cura di): *Dizionario mussoliniano*, Milani, Hoepli, 1939, *cit.* en CEDERNA, A.: *Mussolini urbanista*, Venezia, Corte del Fontego Editore, 2006 (1ª ed. Laterza, Roma, 1979), pág. 6.



6. FOSCHINI-SPACCARELLI: Proyecto (no realizado) para la modificación del entorno de la Fontana di Trevi, enmarcando entre pilastras y columnas la vía San Vincenzo. Reproducido en la Revista *Capitolium*, 1925.

deseo implícito y una provocación deliberada y unívoca, de origen doctrinal, que persigue un fin determinado: hacerse entender, estimular la respuesta del espectador y conectarlo con el objeto creado. Cuando la forma artística gusta o agrada, simultáneamente, se conforma un argumento que valida el elemento visualizado, se emite por lo tanto un juicio en que se incluye una valoración, y se cimenta además un criterio. Kant reconocía una tendencia natural en las personas para universalizar los criterios y el valor de éstos en sí mismos respecto de los objetos, a través de formas simbólicas³⁹. Desde este punto de vista, la sensación de agrado atañe a la conciencia, transformándose en un sentimiento emotivo, que en una determinada situación, puede conducirnos a conectar nuestras experiencias personales con el valor que atribuimos a los objetos que las producen⁴⁰. Finalmente, el valor que permanece asociado en el tiempo al objeto, lo termina convirtiendo en un elemento descriptivo del mismo⁴¹. Afianzar los valores del fascismo mediante el aspecto estético desempeña un rol decisivo en el discurso de Mussolini. Gobernar un pueblo para el Duce pasa por la necesidad de evocar imágenes lo suficientemente sugestivas como para impresionar y seducir a las masas, y el culto a la belleza y a la forma se configuran como fundamentos esenciales de la concepción fascista italiana para conquistar la fidelidad del pueblo⁴². Por esta razón, en la dramatización propia de la política fascis-

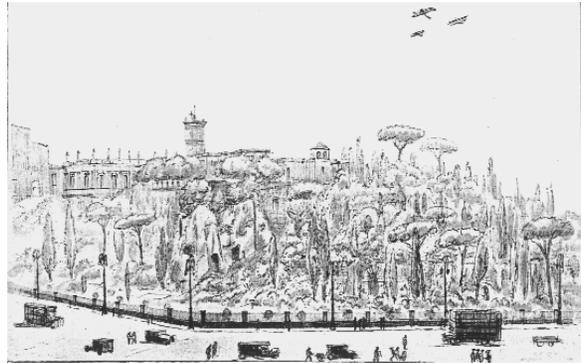
³⁹ BARBERO ENCINAS, J. C.: *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2003, pág. 115.

⁴⁰ *Ibidem.*, págs. 215-217.

⁴¹ *Ibidem.*, pág. 217.

⁴² BIANCINI, B. (a cura di): *op. cit.*, pág. 178.

7. ANTONIO MUÑOZ: *Primo progetto per la sistemazione del colle Capitolino verso via Tor de' Specchi, 1930.*



ta durante los años treinta, la ciudad de Roma se convierte en un inmenso archipiélago de escenarios teatrales, a los que se asiste para contemplar el alzamiento de nuevas arquitecturas que coexisten con estructuras preexistentes transfiguradas, pero en cualquier caso, ambientes fácilmente reconocibles como obra ejemplarizante del régimen, que al mismo tiempo, contribuyeron a edificar la imagen mítica del Duce.

Es posible que este ambiente de ebullición teórica direccionada favoreciese la reelaboración de la idea de Roma como gran capital, basada en modelos de otras capitales ochocentescas europeas como París o Berlín. No cabe la menor duda, de que la lectura social y política tradicional acerca de los fundamentos estratégico-militares de Napoleón III y el Barón Haussmann, respecto a las transformaciones urbanísticas de París hicieron mella en Mussolini⁴³. En efecto, la ciudad eterna representaba la materia prima perfecta para poder continuar fantaseando con la idea de restaurar la imagen gloriosa de tan ansiado pasado (quimérico e incongruente) y crear una nueva Roma Imperial a golpe de piqueta: “Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le parti del mondo: vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi del primo impero di Augusto”⁴⁴. La *Terza Roma* está por deconstruirse. Y justamente utilizamos este término porque la aporía a la que responde esta visión utópica de la realidad, conduce a desnaturalizar la connotación positiva de la palabra construcción. Pues efectivamente se trata de demoler y deshacer; confeccionar insólitos y artificiosos escenarios bajo la lógica del *durare*, que transformarán irremisiblemente los trazados urbanos en un fárrago de atmósferas ficticias. La legitimación de tamaña demencia vino con la institución del Goveratorato en 1923 y la ejecución del Nuovo Piano Regolatore del 31⁴⁵. Ambos proporcionaron carta blanca a las tentativas del

⁴³ DATO, G. (a cura di): *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Roma, Officina Edizioni, 1995, págs. 16-17.

⁴⁴ SUSMEL, D.: *op. cit.*, vol. XX, pág. 234.

⁴⁵ El plan urbanístico de 1931 será aprobado por Decreto el 6 de julio de 1931 y dos años más tarde, se determinaría su asunción ante la Cámara y el Senado por Ley 24 de marzo de 1932, nº 355.



8. Maqueta para la reorganización urbanística de la zona de piazza Venezia y los foros, s.a. ASC, 1938.

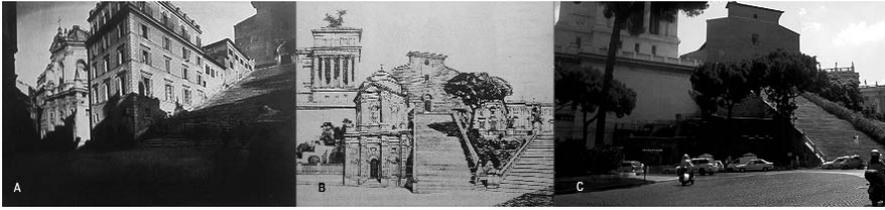


9. Transcripción del piano particularizado n° 5 para la remodelación de la zona comprendida entre piazza Venezia, el Campidoglio y los foros. ASC, 02-05-1932.

Duce para reinventar la imagen de Roma, destruyendo y manipulando el tejido urbano a su antojo y sacralizar los símbolos del mito fascista ritualizando cada actuación. Por ejemplo, la colina capitolina y el Campidoglio constituyeron una de las zonas predilectas del Duce, por sus cualidades para desarrollar la dualidad escenográfica omnipresente en su discurso: revolución fascista y tradición clásica, y aspirar así a obtener la admiración del mundo hacia Roma⁴⁶. Mussolini asume la decisión final de cada proyecto, desde su diseño hasta su ejecución y en cada aparición pública o en cada publicación, se revela su participación directa y constante, casi maníaca, en el vasto programa de actuaciones que preveía el Piano. A nivel teórico, las actuaciones contenidas en el documento consistieron fundamentalmente en el aislamiento de monumentos y la liberación de visuales y ambientes; en las zonas centrales se efectuarían los proyectos más importantes de *sventramento* (desmembramiento) de las masas arquitectónicas de inferior calidad arquitectónica y viejos núcleos más degradados -medievales y renacentistas en mayor medida-⁴⁷. Demoliciones que en un primer momento debían estar limitadas a algunos puntos concretos con cotas de población densa y habitabilidad insalubre, pero que en la práctica, la improvisación y la multitud de planos particularizados constituyeron la única unidad de actuación efectiva del documento. Por dura que pueda parecer esta crítica, la evidente instrumentalización que supuso el plan urbanístico emprendido por Mussolini se concluyó como una inextricable maniobra política camuflada bajo criterios de *risanamento*

⁴⁶ SUSMEL, D.: *op. cit.*, vol. XXVI, pág. 187. Cit. en NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. 49 y 51.

⁴⁷ PIACENTINI, M.: "Roma mussoliniana. Il progetto del piano regolatore della capitale", en *L'illustrazione italiana*, 1/3/1931, n. 9, vol. IX, Anno LVIII, 1931. Págs. 312-313.



10. A) *Via Giulio Romano y entrada a la piazza Aracoele, e la iglesia de Santa Rita junto a un edificio barroco, 1887, s.n. Archivio Fotografico Comunale (AFC). B) GUSTAVO GIOVANNONI: Proyecto (no realizado) de reconstrucción y reubicación para la iglesia de Santa Rita, tras la remodelación de la plaza de Aracoele. 1929. C) Piazza Aracoele a los pies del Campidoglio en la actualidad. Con las sucesivas remodelaciones, la concepción de Miguel Ángel para esta plaza cerrada, estrecha y alargada se perdió para siempre. Foto: Autora. 2008.*

(regeneración) higiénico y ambiental⁴⁸. Las actuaciones urbanísticas orquestadas por el Duce no se ajustaron a ninguna disciplina de control urbanístico, y las fortísimas reestructuraciones que soportó el tejido histórico de la ciudad fueron en realidad, una auténtica excavación arqueológica de dimensiones descomunales que duró décadas. Las intervenciones originaron una trama urbana segmentada social y culturalmente, y desmenuzada en monumentos y edificios emblemáticos.

Entre 1926 y 1929 se llevó a cabo una irracional campaña de aniquilación de todo el barrio medieval a los pies del Campidoglio. Las múltiples excavaciones bajo la Piazza d'Aracoele llevaron a la desaparición de la misma junto con las de Via della Bufola, Arco dei Saponari, Via della Pescheria y Vicolo della Campana; Santa Maria y San Andrea in Vincis; las casas medievales de Giulio Romano y Pietro della Cortona; el desmontaje y traslado de la iglesia de Santa Rita de Cascia (de Carlo Fontana) situada a los pies del Campidoglio, que fue recompuesta en 1940 en la via Montanara, en ángulo con la Piazza Campitelli; y la casa *seicentesca* de Miguel Ángel, que fue desmontada y reubicada en el Giannicolo, entre otros.

La unión de la Piazza Venezia con el Colosseo se efectuó mediante la técnica de la improvisación, y a medida que se realizaban las excavaciones arqueológicas se resolvían las decisiones. Los trabajos para la apertura de la via del Impero o dei Fori Imperiali (1932) comenzaron sin analizar siquiera la viabilidad de las obras o

⁴⁸ No nos detendremos en profundizar en estos aspectos, pues al respecto se pueden consultar los trabajos: 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" y "La gestión de la ciudad histórica en la Roma Fascista 2: Urbanística, Piani Regolatori y conservación del Patrimonio a través de la trayectoria de Marcello Piacentini", ambos en *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 253-306.

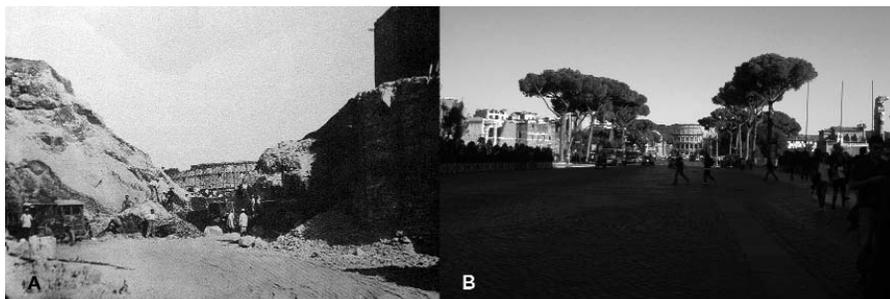


11. Demolición de los foros. AFC, 1932 ca.

la trayectoria de la misma. No obstante, la tentativa de la nueva arteria continuó su delineación, partiendo de un proyecto rectilíneo imposibilitado en sí mismo por las barreras geológicas de la colina, forzándose su trazado en base a condenar el entramado urbanístico medieval y gran parte de las fábricas de época romana y barroca que cubrían los foros⁴⁹ y configuraban las zonas comprendidas entre el Campidoglio, Foro Romano, el Palatino Trajano, Teatro di Marcello, Circo Máximo y Piazza Venecia. En el trascurso de las excavaciones en el Foro de Augusto (1924-26) se produjo el descubrimiento de los Mercados Trajanos y hubo que proporcionar una panorámica acorde con el efecto estético y escenográfico ansiado, mediante el aislamiento de los foros. Así pues en 1929, se demolieron la iglesia medieval de San Basilio, la de San Nicola ai Cesarini y el Palazzo Acquati. La zona más antigua, ubicada a ambos lados del Corso Vittorio Emanuele (desde Via Arenula, Campo dei Fiori, Via Giulia, Via Monserrato, Via Coronari, Via Governo Vecchio y Piazza Navona hasta Corso Rinascimento) se encontraba en avanzado estado de deterioro y se procedió al desmantelamiento y demolición de las áreas afectadas. La apertura de la Via delle Botteghe Oscure completó el sistema viario desde Piazza Venezia hasta Largo Argentina⁵⁰. La construcción de gran arteria del Mare (actual Via del Teatro Marcello) entre 1930 y 32, surgió de las demoliciones comprendidas entre la Piazza Venezia y

⁴⁹ Señalamos algunas de las pérdidas: los jardines del Cinquecento del Palacio Rivaldi; la iglesia de San Adriano (la Curia); de los santos Cosme y Damiano; la base del Colosso de Nerón y de la Meta Sudante (único vestigio de fuente monumental antigua conservada hasta la fecha); algunos pozos del siglo XVIII; importantes restos arqueológicos del período republicano; un magnífico fragmento de *opus incertum* y *opus reticulatum* de época imperial e incluso un templete de gran importancia para el estudio de la topografía de la Roma antigua: *Compitum Aclii*. En 1933 Via del Impero adquiere su aspecto definitivo tras la demolición del último bloque de casas emplazadas entre el foro de César y el de Augusto, así como de la iglesia de San Urbano y San Pantano. COLINI, A. M.: "Scoperte tra il Foro della Pace e l'Anfiteatro", en *Bullettino della Commissione Architetonica Comunale*, 1933, págs. 79 y ss.

⁵⁰ PIACENTINI, M.: "Problema difficili dell'urbanistica romana. Per un decoroso sopravvivere della vecchia Roma", en *Strenna dei romanisti*, XIV, Roma, Stederni Editore, 1953. Págs. 26-27.



12. A) Apertura de la antigua via dell'Impero desde piazza Venezia, con el Colosseo al fondo. AFC, 1932 ca. B) La gran "passeggiata archeologica": via dei Fori Imperiali en la actualidad. Foto: Autora. 2008.

la Bocca de la Verità, y produjo el aislamiento del Teatro Marcello (1926-1933) y la desaparición de diversas estructuras medievales que cerraban las arcadas del mismo; el aislamiento de los templos de Vesta y la Fortuna Viril, el Arco di Giano, la iglesia de San Nicola in Carcere y la Casa dei Cresenci⁵¹.

3. LA REALIDAD: ROMA, ARCHIPIÉLAGO DE LA MEMORIA.

La estrategia político-cultural emprendida por Mussolini estuvo dirigida a consolidar la doctrina fascista, configurándose como la primera tentativa seria de organización de fuerzas culturales agrupadas en torno a una ideología, que darán origen en 1925 al *Manifesto degli Intellettuali del fascismo*⁵². A partir de aquí el fascismo se insertaba en clave patriótica y nacionalista dentro de la tradición italiana, resumiendo lo más representativo de la propia historia del pueblo. El Duce supo aprovechar la debilidad política de sus adversarios para arraigarse profundamente en el tejido político y cívico italiano, esbozando los postulados ideológicos que definirían la futura política cultural del régimen mussoliniano⁵³. El Duce irá trasformando velozmente la sociedad italiana en "la sociedad del espectáculo", y parafraseando a Luigi Pirandello: "todo aquello que es público se convierte inevitablemente en espectáculo", basta recordar los discursos de Mussolini en el Palacio Venezia, o cuando recorría a caballo la recién inaugurada via del Impero a modo de *condottiero* romano; ambas anécdotas constituyen memorables episodios de la historia italiana del espectáculo. El hilo conductor del discurso giraba en torno a colonizar la historia mediante la arquitectu-

⁵¹ Vid. CEDERNA, A.: *op. cit.*, págs. 129-196.

⁵² "Manifesto degli Intellettuali del fascismo", en ZECCHINI, V. (a cura di): *op. cit.*, págs. 69-75.

⁵³ PEÑA SÁNCHEZ, V.: *op. cit.*, págs. 118-119.

ra, convirtiéndose ésta en el *instrumentum regni*, la herramienta por antonomasia del gobierno para obtener el consenso de las masas, además de una fórmula magistral para mostrar y consolidar el propio poder, pues se consideraba un herramienta con gran capacidad de sugestión y eficaz como medio de comunicación.

Retomemos de nuevo el hilo de nuestro discurso principal, Roma concebida como un archipiélago de islas, de imágenes que evocan un pasado histórico dispar y fragmentado. El régimen de Mussolini manipuló la memoria histórica del pueblo italiano dejando vestigios arquitectónicos con mensajes erróneos e indelebles, pero afortunadamente, su convicción sobre la necesaria continuidad de los monumentos, para que éstos pudiesen arrojar significados y difundir eternamente el mito de la potencia y superioridad de la Italia fascista, quedó desmontada en la última etapa de la Segunda Guerra Mundial. Las arquitecturas edificadas durante el régimen fueron abatidas como símbolos falsos y retóricos de una dictadura que adulteró durante dos décadas la cultura artística de un país, transfigurando sus estructuras arquitectónicas y desdibujando el semblante de las ciudades. Las transformaciones urbanísticas resultaron más evidentes en Roma que el resto de Italia, y Mussolini no cesó en el empeño de alimentar con firmeza y absurda convicción, la idea de competir con la antigüedad clásica y tratar de aproximar el pasado de Roma a la población, mediante un proceso de construcción de imágenes disgregadas, resemantizadas y anacronizadas. De ahí que el centro histórico de Roma sea en realidad, un archipiélago de la memoria. Socialmente, la imagen de la memoria de la ciudad -descontextualizada y falseada-, se utilizó para mantener una apariencia de continuidad histórica con el pasado que en realidad no existía, pero que resultaba necesaria para moldear la identidad cultural de la sociedad. En consecuencia, cualquier forma de pensamiento contrario a esa “idea de continuidad histórica” debía ser erradicada. De ahí que durante el *ventennio* el pasado se reinvente continuamente y la historia se transforme en metahistoria, sin duda para reforzar una pseudomemoria construida sobre pilares mitológicos, satisfaciendo así la triple necesidad que abordábamos en los primeros párrafos de este trabajo:

1. Necesidad de ser comprendido. Mussolini hacía constante referencia a la necesidad del hombre de dotarse de símbolos que sirvan para reforzar su identidad. En estos términos, se sirvió de la arquitectura para realizar su proyecto antropológico de rehacer la historia italiana y construir al *uomo nuovo*.

2. Necesidad de detener el tiempo. El Duce concebía un proyecto ideológico más eficaz, cuanto mayor fuese su capacidad para transmitir un mensaje y la posibilidad de eternizarlo. Los monumentos, por su función pedagógica, constituyen símbolos de la hegemonía política y por ello debían poseer la condición de durabilidad: “la arquitectura con su constante presencia modifica el carácter de las generaciones⁵⁴.”

3. Necesidad de afianzar los valores. El Duce se consideraba a sí mismo una figura carismática de naturaleza guerrera, que fue elegida para guiar los destinos de la nación italiana y consolidar su civilización, capaz de dominar al mundo como en época imperial. Convencer a la población de su misión revolucionaria y arraigar el fascismo en la tradición italiana constituyó el principal valor de su doctrina. Para ello hubo de aglutinar al pueblo en torno a la figura de un nuevo César, icono que personificó él mismo, modelo de hombre nuevo, guerrero y constructor al mismo tiempo⁵⁵.

4. EPÍLOGO.

Walter Benjamin afirmaba que la ciudad histórica es experimentada principalmente, dentro de la dimensión del recuerdo. Para el nativo, la esencia urbana se halla en las modificaciones que el texto-ciudad le ofrece, mientras que para el forastero, dicha esencia reside en la inmediatez del instante captado. De ahí la importancia para la memoria que reclama Alberto Maria Racheli, pues afirma que ésta constituye la superposición de recuerdos e imágenes colectivas que no deben jamás extirparse de la compleja sucesión temporal y espacial que constituye la realidad urbana⁵⁶. Las imágenes fragmentadas que exhibe la urbe romana en la actualidad son adquiridas por nuestra mente a través del recuerdo, conformando una secuencia de formas en las que a menudo, no existe diálogo semántico continuado. Las formas de la ciudad histórica no pueden transmitir su mensaje completo, debido a que no se ha preservado la combinación sintáctica entre las formas y su contexto narrativo.

Como bien afirma Racheli, durante años se han ocasionado daños irreparables a un vasto territorio de la historia, sin actitudes, ni aptitudes para valorar la pluristratificación que los mensajes arquitectónicos de la ciudad ofrecía. La presencia de la infraestructura que constituye el contexto determina el sentido final del mensaje, y por lo tanto, la carga semántica de las formas y la asociación de contenidos, así como las intrahistorias particulares vinculadas a la historia de la ciudad, se desvanecen con la eliminación del contexto que las articula y les confiere pertinencia formal. Comunicar significa etimológicamente poner en común, y una situación no puede ser plenamente aprehendida y compartida si no consideramos las interrelaciones que la caracterizan⁵⁷.

⁵⁴ Voz de la palabra *Architettura* recogida en "Dizionario del fascismo", en *Dizionario di politica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1940, vol. I, pág. 159.

⁵⁵ NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. XVI; 58 y 61.

⁵⁶ RACHELI, A. M.: *Antico e moderno nei centri storici. Restauro urbano e architettura*, Roma, Gangemi, 2003, pág. 57.

⁵⁷ CALDERÓN ROCA, B.: "Más allá del patrimonio arquitectónico: La ciudad histórica como imagen simbólica de una identidad cultural en construcción", en *Isla de Arriarán*, nº XXIX, junio 2007, pág. 96.

Nos encontramos en un momento histórico en el que debemos de nuevo rehacer la historia, sin encubrir o adulterar episodio, hecho o acontecimiento alguno. La continuidad de la memoria colectiva depende de la capacidad de los individuos para rememorar cualquier fragmento del pasado que sirva para hacer legible la ciudad, y ésta debe reactivarse “(...) nutriéndose progresivamente de recuerdos que la propia comunidad va incorporando y verificando paulatinamente a su propia memoria”⁵⁸. Afortunadamente, tras décadas de infausto silencio, la ciudad histórica de Roma aprende a relatar su significado más íntimo.

⁵⁸ *Ibidem.*, pág. 82.

El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa

Luz María Gilabert González¹

Universidad de Murcia

RESUMEN

La preservación del patrimonio arqueológico industrial, especialmente el arquitectónico, ha planteado en las últimas décadas la necesidad de darles nuevos usos para su correcta conservación. Una de las experiencias más interesantes desde este punto de vista ha sido la reconversión de antiguos edificios industriales en museos. En este estudio, se realiza un análisis histórico por las diferentes tipologías y modelos museísticos desarrollados en los distintos testimonios industriales de Europa.

PALABRAS CLAVE: Museo/ Patrimonio Industrial/ Europa.

The industrial heritage and the museums: historical evolution and offers for museums in Europe

ABSTRACT

The preservation of the industrial archaeology heritage, particularly architectural buildings, has raised the need to propose new uses for their proper preservation in the last decades. From this point of view, the redesigning of old industrial buildings into museums has been one of the most interesting experiences. This paper offers a historical analysis of the models and typologies of museums developed in the different industrial testimonies in Europe.

KEY WORDS: Museum/ Industrial Heritage/ Europe.

1. IMPORTANCIA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL.

Durante siglo y medio, el concepto de patrimonio se limitó a identificar como bienes patrimoniales sólo aquellos monumentos y objetos valorados por su carácter artístico o histórico, tal y como señalaba su clásica denominación². Este concepto restringido, si bien favoreció la tutela y conservación de los monumentos, provocó la pérdida de numerosos testimonios dotados de capacidad documental por no ser considerados relevantes para la historia de la cultura. Tras la Segunda Guerra Mundial, se incluyó bajo un nuevo concepto de patrimonio, ahora llamado cultural, a todo un conjunto de tipologías exponentes de “civilización” que por su carácter social, por su valor para la identidad cultural o por su función de destino público eran dignos de ser protegidos³.

* GILABERT GONZÁLEZ, Luz María: “El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa”, en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 385-402. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ Este trabajo es resultado de la ayuda (05137/FPI/06) concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010.

² El concepto de patrimonio histórico-artístico implica un juicio de valor amparado en criterios estéticos o históricos, que explicita la importancia que una obra u objeto reviste para el desarrollo del arte o de la historia.

Esta nueva definición demostró un aumento en los parámetros con los que se medían los bienes patrimoniales, pasando a valorar no sólo aquellos objetos con significación histórica o artística, sino también a todos los elementos que como testimonio y documento de una época eran preciso conservar y difundir, ya que permitían un mayor conocimiento del pasado de la humanidad además de un reforzamiento de la memoria colectiva de la sociedad. Desde este punto de vista, los bienes de la industrialización pasaron a ser incluidos como una categoría más dentro del nuevo concepto de patrimonio cultural, evidenciando su necesidad de preservación y su puesta en valor.

Hoy el patrimonio industrial integra todos los restos materiales, formas y elementos del proceso industrializador capitalista, generados en el desarrollo histórico de los siglos XVIII y XX por las actividades productivas y extraídas del hombre, así como aquellos testimonios relativos a su influencia en la sociedad industrial⁴. Comprende una gama muy diversa de tipologías: monumentos, artefactos o máquinas, documentos y registros orales, como testimonios del pasado económico, técnico y social producido por la revolución industrial. Todo ello da como resultado un concepto de patrimonio industrial pluridisciplinar que tiende a asociarse de una forma muy estrecha con varias disciplinas y materias de conocimiento como la Arqueología, la Historia del Arte, la Etnografía y la Antropología. Una de las características principales de estos bienes patrimoniales es su relación con el lugar, tanto geográfica como topológicamente, pues la industrialización fue una consecuencia directa del uso que la sociedad hizo del medio físico. Esta vinculación se estableció por su natural dependencia con el entorno urbano o rural debido a la necesidad, por ejemplo, del suministro de materiales, de las fuentes de energía, del transporte o de la concentración de mano de obra. La estricta conexión funcional con el medio urbano llevó a formar auténticas ciudades industriales, que a veces se conectaron con otras o con los puntos de suministro o transporte, extendiéndose por todo un territorio llegando a formar verdaderos paisajes industriales⁵.

Pero para su valoración, el patrimonio industrial se enfrenta con enemigos muy poderosos, entre ellos, una frágil sociedad contemporánea que identifica la industria con experiencias vitales frecuentemente negativas: la contaminación, el trabajo, el ruido, etc. También, el hecho de dar la categoría de bien patrimonial a un

³ Por medio de la Ley del 26 de abril de 1964, el Parlamento italiano instituyó la Comisión Franceschini. Esta comisión emitió una declaración de principios en la que definió el "bien cultural" como "todo bien que constituya un testimonio material dotado de valor de civilización", al mismo tiempo, estableció un amplio elenco de las categorías de los objetos integrantes en los bienes culturales. GONZÁLEZ-VARAS, I.: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 2003, pág. 46.

⁴ ÁLVAREZ ARECES, M.A. (2006), "Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado", en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*, Gijón, pág. 327.

⁵ HUMANES, A.: "La necesidad de un plan para el patrimonio industrial", *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 7, Madrid, 2007, pág. 46.

conjunto de estructuras y objetos que han sido empleados por el hombre hasta fechas muy recientes tiene la desventaja de ser menos reconocible por una parte de los ciudadanos. Esta situación se traduce en la necesidad de un proceso de sensibilización social y de reconocimiento intergeneracional de unos elementos –desde el mínimo utensilio hasta el territorio–, como parte del bagaje cultural de la sociedad industrial y en los que poder proyectar unos valores históricos, estéticos y culturales como propios integrantes del patrimonio de la humanidad.

Una vez desaparecida la motivación económica y productiva que propulsó la construcción de los complejos industriales, se produjo el abandono y la demolición incontrolada de estos edificios fabriles. Fue en la década de los años setenta del siglo XX, cuando la sensibilización social por las ruinas industriales provocó la necesidad de buscar soluciones con propuestas de intervención fundadas en la idea no tanto de suprimir como de proteger y conservar las estructuras, edificios y espacios industriales abandonados⁶. Una idea que parecía aconsejable por varias razones: por su condición de vestigios del pasado con valor testimonial o como elementos de la arqueología industrial; por tratarse de un recurso con atractivos “per se”, susceptible de actuar como reclamo cultural y, por tanto, de convertirse en producto turístico; y por operar como un factor de revitalización socioeconómica y de recuperación de la identidad para los territorios en crisis⁷.

Fue entonces cuando el edificio industrial comenzó a gozar de su nueva condición como monumento. Hasta ese momento sus transformaciones habían sido realizadas por las propias exigencias de la producción. Con el desuso de las instalaciones industriales éstas quedaron abiertas a nuevos cambios, pero ahora basados en la reutilización, la rehabilitación y la restauración como bienes del patrimonio industrial. Conceptos que no hacían referencia precisamente a servicios de primera necesidad ya superados, sino a mejoras ambientales, urbanas y sociales que pretendían conseguir una mejor calidad de vida de la sociedad posindustrial⁸.

Entre las posibles intervenciones que caben desarrollar en un edificio industrial para su salvaguarda, podemos distinguir entre aquéllas centradas en los aspectos puramente materiales o constructivos del mismo –conservación, consolidación y restauración– y las referidas a su uso –reutilización y rehabilitación–⁹. Sólo en el caso

⁶ En 1962, la destrucción de la estación de ferrocarril de Euston en Reino Unido fue la desencadenante de la sensibilización social y el nacimiento de una corriente de pensamiento sensible por el estudio y la preservación del patrimonio industrial que dará lugar a la gestación de una nueva disciplina científica: la Arqueología Industrial. Además, se sucedieron una serie de iniciativas por parte de las instituciones europeas e internacionales como la UNESCO.

⁷ BENITO DEL POZO, P.: “Patrimonio industrial y cultura del territorio”, *Boletín de la Asociación de Egresados y Graduados*, nº 34, Perú, 2002, pág. 217.

⁸ El mejoramiento de la calidad de vida que se plantea como principal objetivo del desarrollo social, económico y cultural, pasa por la búsqueda necesaria de un equilibrio entre la calidad de los seres humanos y los recursos de su entorno.

⁹ CANO SANCHIZ, J.M.: “La fábrica de la memoria. La reutilización del patrimonio arqueológico industrial como medida de conservación”, *Antiquitas*, nº 18-19, Córdoba, 2007, pág. 266.



1. Fachada del Conservatorio Nacional de Artes y Oficios (París).

de elementos representativos a los que no se les puede aplicar ninguna función práctica, su intervención se limita a su restauración. En el resto de ejemplos, la actuación de naturaleza arquitectónica carecerá de sentido sino va acompañada de la reinstauración de una funcionalidad en el edificio porque “no es el principio de restauración como política primordial el que permitirá recuperar el espacio, pues un edificio o conjunto histórico que mantiene sus espacios obsoletos en los usos y con una rentabilidad no actualizada hace inviable la operación restauradora”¹⁰. Por tanto, sin una nueva función, independientemente de para qué usos, el inmueble está condenado a la degradación, incluso después de su restauración.

Es tal la libertad que caracteriza a las intervenciones en monumentos industriales que podemos considerar las distintas formas de actuación como interpretaciones diferentes de una misma manera de intervenir sobre una edificación existente. Por ello, la reutilización de un bien arqueológico industrial supone un esfuerzo de imaginación, que va desde soluciones que desean “vaciar” el complejo industrial hasta la opción más conservacionista que defiende la permanencia del legado industrial en su integridad. Entre ambas opciones extremas hay una gran diversidad de posibilidades e interpretaciones creando en la actualidad un panorama totalmente variopinto.

Sin duda, una de las experiencias más interesantes, desde el punto de vista de la conservación del patrimonio industrial y de su reutilización, es la renovación de

¹⁰ ÁLVAREZ ARECES, M.A.: “Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado”, en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*. Gijón, Trea, 2006, pág. 339.

antiguos espacios industriales en museos. En las últimas décadas, la musealización del patrimonio industrial ha significado importantes aportaciones en el campo de la museografía con una gran variedad de tipologías que van, desde aquellas iniciativas donde el edificio industrial da sede a su propio museo, a otras posibilidades museográficas donde la colección no guarda ninguna relación con el sector industrial al que pertenecía la fábrica. En este sentido, la museología juega, por un lado, con la amplia gama de edificios que engloba la arquitectura industrial y, por otro, con la relación de interdependencia que tiene el monumento con su entorno y con su función productiva; ofreciendo un extenso abanico de modelos diferentes fruto de las interpretaciones que bajo el concepto de museo se pueden hacer del patrimonio industrial.

2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS MUSEOS INDUSTRIALES.

Para hablar de la musealización de edificios y sitios de arqueología industrial es necesario realizar un repaso histórico a partir de los objetos de la industria que representaron, a finales del siglo XVIII, el primer motor del interés por la museología técnico-científica, para entender cómo se llegó a la necesidad de salvar los edificios industriales e incluso conservar sus propios contextos territoriales. Comenzamos este recorrido desde el nacimiento de los museos especializados en la ciencia y la tecnología hasta la creación de parques industriales.

Los primeros museos de ciencia y tecnología.

El testimonio de un primer interés y aprecio hacia la técnica y las artes industriales se encuentra ya en la Francia revolucionaria efectuando una labor pionera en los procesos de musealización de espacios industriales. El llamado Conservatorio Nacional de Artes y Oficios de París, fundado por el abad Grégoire en 1794 e inaugurado ocho años después, fue el primer museo público de la técnica, la ciencia y la industria, y un precioso testimonio del nacimiento de la museografía técnica y científica¹¹ [1]. La preocupación de su creador era la de revalorizar las artes mecánicas facilitando el intercambio y la difusión de los inventos y los usos industriales, a los que el corporativismo gremial, todavía muy poderoso, impedía su difusión¹².

Instalado en el priorato de Saint Martin des Champs -un complejo edilicio medieval con una serie de construcciones realizadas en el siglo XVIII-, fue reformado por el arquitecto Leon Vaudoyer, entre 1838 y 1872, para sistematizar el museo

¹¹ CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003, pág. 12.

¹² BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997, pág. 262.



2. *Entrada del actual Museo de las Artes y los Oficios (París).*

dando cuerpo a la idea de un “templo laico de la época positivista”, a través de las transformaciones de la iglesia en sala de máquinas y del comedor en biblioteca¹³ **[2]**. La administración francesa salida de la Revolución del 89, impulsará un movimiento de creación de museos de artes decorativas e industriales que se extenderá por las provincias de Francia¹⁴.

En Inglaterra también se produjo el debate sobre la exposición de objetos industriales. En este contexto, sir Henry Cole funda, en 1852, el Museo Kensington para dar permanencia a la colección de los productos de la industria contemporánea que habían sido exhibidos en la recién concluida Exposición Universal celebrada en Londres. En 1856, bajo el nombre de Museo Nacional de Arte y Diseño, la colección industrial pasa a ser instalada en un edificio de hierro y cristal acorde con la modernidad de los objetos, y en 1899, la institución será rebautizada pasando a llamarse como Museo Victoria y Alberto, en homenaje a la reina y su esposo, convirtiéndose en el museo de artes decorativas más grande del mundo.

La fórmula londinense tuvo un éxito fulgurante y, entre 1860 y 1880, numerosas capitales europeas se prestaron a reproducir la idea, si bien, en muchos casos fue debida a la iniciativa privada: Viena crea el Museo Nacional de la Ciencia y la Industria

¹³ CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003, pág. 12.

¹⁴ El primero de ellos fue el Salón de las Flores en el Museo de Bellas Artes de Lyon (1801), continuado con el Museo de Cerámica en Sévres y Limoges (1853), la Galería de Encaje en Puy (1854) y el Museo de Porcelanas en Nevers (1872).

(1863) y, Hamburgo y Berlín abren sus museos de ciencia y tecnología en 1872 y 1881 respectivamente. Todos estos ejemplares europeos tendieron a responder a una doble vocación que aúna la idea de museo como guardián y testimonio de las industrias del pasado y muestra la vitalidad de los productos tecnológicos modernos¹⁵.

Los museos al aire libre.

En 1891 nació en Suecia el concepto de museo al aire libre, concretamente, en la sección al abierto de Skansen del Museo Nórdico de Estocolmo, fundado por Arthur Hazelius. En el Museo Skansen, Hazelius mostraba las viviendas rurales más representativas del paisaje sueco que fueron trasladadas de su emplazamiento original y acondicionadas con un mobiliario adecuado a su época histórica, tratando de recuperar y documentar la tradición etnoantropológica del pueblo sueco: la vida, la producción, la actividad, el folklore, la arquitectura y el entorno. Paradójicamente, esta necesidad nació como reacción a la globalización y la homogenización de la revolución industrial, es decir, el miedo a la pérdida definitiva de las tradiciones de la vida cotidiana y de las costumbres locales que se encontraban en riesgo de desaparecer.

Con una nueva forma de exposición original e inédita frente al modelo clásico de finales del siglo XIX, el museo pasó a tener "tres dimensiones"¹⁶ -rompiendo con la simple secuencia de objetos en la pared- y se transformó en un lugar donde era posible vivir una experiencia espacial completa y capaz de ofrecer un testimonio creíble del mundo rural. Tras esta iniciativa, aparecieron otros museos al aire libre en algunos países del norte de Europa como los de Oslo en Noruega (1894), de Lyngby en Dinamarca (1901), de Turku en Finlandia (1906) y de Arnhem en Holanda (1912), sucediéndose una cadena de fundaciones en los Países Bajos, Alemania y, sobre todo, en los Países del Este.

Los modernos museos de industria: nuevas tipologías.

La creación de los museos al aire libre en los países escandinavos habían tenido la necesidad de resolver determinados aspectos prácticos que, según Lopes Cordeiro, hoy en día se englobarían en la museografía industrial¹⁷. Pero en realidad, ésta comienza a afirmarse plenamente después de la década de 1960, como una emergencia de los modernos museos industriales surgidos a consecuencia del desarrollo de la Arqueología Industrial -como disciplina académica- y el despertar de una conciencia social por conservar estos testimonios, especialmente en aquellas regiones europeas donde con más fuerza se había sentido la revolución industrial.

¹⁵ BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997, pág. 266.

¹⁶ CONTI, G.: *La nuova cultura del recupero*. Bologna, Clueb, 1995, pág. 141.

¹⁷ LOPES CORDEIRO, J. M.: "Museología y museografía industrial", en ÁLVAREZ ARECES, M. A. (coord.): *Arqueología Industrial, Patrimonio y Turismo Cultural*. Gijón, Trea, 2001, pág. 47.

Es entonces cuando se desencadena una revisión de los planteamientos que subyacen a los viejos museos de la ciencia y de la técnica, dejando de ser meros testimonios del progreso para pasar a prestar una mayor atención a la dimensión humana de la industrialización, al tiempo que se desarrollaron nuevas concepciones museísticas con el fin de recuperar el patrimonio industrial de Europa¹⁸.

Además, los cambios operados por la Nueva Museología se dejaron sentir en las nuevas funciones que debían cumplir los museos. A las tradicionales funciones de salvaguarda y protección del patrimonio cultural se añadió un nuevo cometido al servicio de la sociedad, contribuyendo a programas de desarrollo social y económico de sus comunidades, y llegando incluso a transformarse en un recurso para el aprovechamiento turístico. Surgen así los museos centrados expresamente en la difusión y comprensión de los restos materiales de la industrialización, fundamentados en la creación de ecomuseos y la musealización "in situ" de estructuras e instalaciones industriales. Los museos de sitio¹⁹ tratan de musealizar en su lugar de origen los viejos edificios de la industrialización con colecciones puntuales y concretas referidas a un único centro productivo, y con la finalidad de mostrar y hacer comprensibles sus contenidos como testimonio del ambiente económico, técnico y social de la época en que se encontraban en funcionamiento. Esta tipología de museo industrial se concretó por primera vez en el Museo de Ironbridge, emplazado en el valle del río Severn, región que fue el principal centro de producción de Gran Bretaña. En 1968 se creó una fundación para la recuperación del patrimonio industrial del valle, preservando a lo largo de doce kilómetros todos los emplazamientos industriales y sus técnicas de producción. Comenzaron con la restauración de un puente del siglo XVIII y, en 1979, se inauguró un museo del hierro. Poco tiempo después, se concretó la reconstrucción de un pueblo típico de la época victoriana y se restauraron dos caserones y varias viviendas obreras. Además se transformaron en museos la fábrica de cerámica de Jackfield y la de porcelana de Coalport²⁰.

Posteriormente, los museos de sitio se extendieron por todos los países desarrollados y su número fue creciendo de forma espectacular siendo hoy la tipología más abundante de museo industrial. El ejemplo más emblemático es la planta de siderurgia Völklingen (Alemania), que fue el mayor emporio manufacturero de perfiles metálicos del país y tras su cierre, en 1986, se conservaron todos los elementos del sistema productivo, siendo declarada por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en 1994.

Un paso más hacia la conquista de nuevos modelos museísticos se producirá

¹⁸ BENITO DEL POZO, P.: "Patrimonio industrial y cultura del territorio", *Boletín de la Asociación de Egresados y Graduados*, nº 34, Perú, 2002, pág. 218.

¹⁹ Según el ICOM, el museo de sitio está concebido y organizado para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto.

²⁰ CONTI, G.: *La nuova cultura del recupero*. Bologna, Clueb, 1995, pág. 142.

en Francia con la creación de un nuevo tipo de institución conocida con el nombre de ecomuseo. Una tipología basada en la idea de conservar y presentar "in situ" los elementos patrimoniales de un territorio y donde la comunidad local es una activa participante en el proyecto de musealización. Consiste en un proceso dinámico de desarrollo local y de ordenación territorial integral, que recupera ambientes y paisajes industriales para actividades de ocio y consumo enfocadas a dinamizar zonas deprimidas o en crisis a través de tres pilares fundamentales: la población, el territorio y el patrimonio. De esta forma, en el concepto de ecomuseo subyacen los principios básicos de la Nueva Museología: territorialidad del campo de intervención, servicio a la comunidad y activa participación de la población local²¹. Además, ofrece nuevas posibilidades frente al concepto tradicional de museo porque representa un proyecto abierto, participativo e integrador que se extiende por un territorio donde se ponen en valor tanto sus elementos como sus identidades culturales y naturales, y que necesita de la participación del público como de la población autóctona para desarrollarse. Así, frente al convencional concepto de edificio como contenedor del museo, se prefiere el de territorio –como estructura descentralizada-; el de patrimonio –material e inmaterial, natural y cultural- sobre el término tradicional de colección; y el de comunidad –desarrollo de una sociedad concreta- sobre el indeterminado de público²².

La primera experiencia en este tipo de intervenciones se produjo, entre 1971 y 1974, en Le Creusot-Montceau-Les Minessobre, un territorio de trescientos noventa kilómetros cuadrados y con una población de mil habitantes, al sur de la región de Borgoña. El proyecto ideado por Marcel Evrard²³ y en colaboración con la población tenía la finalidad de reactivar una importante zona minera y de siderúrgica que decayó en los años setenta. Para llevarlo a cabo, se reutilizaron los edificios con valor patrimonial para museos, escuelas-taller o itinerarios, y se recuperó el medio ambiente para ir recreando las formas de vida y de trabajo tradicionales. La sede del museo se estableció en el Château de la Verrerie, una vieja fábrica real de vidrios del siglo XVIII, y desde aquí se coordinaba la visita por una serie de edificios repartidos en dos conjuntos de actividades: el de las industrias metalúrgicas y del transporte en Le Creusot, y el de las extractivas del carbón y sus industrias derivadas en Montceau. Así, "se configuró un museo del tiempo y del espacio, un laboratorio in situ, realizado por la propia comunidad y dirigido por tres comités: usuarios, administradores y personal especializado"²⁴.

Esta nueva generación de museos industriales se acompañará, ya en la década

²¹ CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003, pág. 14.

²² ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, págs. 102-103.

²³ Con el apoyo de Hugues de Varine-Bohan y Georges Henri-Rivière, ambos realizaron una definición de ecomuseo referida a sus diferencias con los museos tradicionales.

²⁴ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994, pág. 74.

da de los años ochenta, con otro fenómeno denominado como turismo cultural, que dará lugar al nacimiento de otro tipo de experiencias sobre la recuperación del patrimonio industrial conocidas como parques patrimoniales. Un parque patrimonial puede considerarse como un proyecto que intenta unir recursos culturales a partir de una historia motriz territorial, con un sentido de coherencia y estructuración mediante una hipótesis de interpretación de un episodio relevante de la historia, y avanzar unos criterios para la ordenación de un territorio y para la gestión correcta de sus recursos²⁵. Como ejemplos de parques patrimoniales encontramos a los parques temáticos mineros, los complejos portuarios y los valles industriales. Todas estas iniciativas buscan contribuir a la disminución del impacto negativo producido por la crisis industrial de ciertas áreas de Europa, cuyos territorios son identificados con actividades productivas y que contienen multitud de recursos patrimoniales, culturales y naturales significativos que pueden ser explotados para fines culturales y turísticos generando así un nuevo desarrollo económico local. En estos casos, se trata de dar una mayor valoración a la adecuación del lugar y una puesta en valor del patrimonio a escala territorial quedando integrado dentro de programas de ordenación del territorio. También, se trata de salvaguardar todo tipo de elementos del patrimonio más significativo para la identidad de las comunidades que vivieron y trabajaron en estas zonas.

Dentro de este panorama museístico también debemos resaltar la importante propuesta de Cataluña. En 1984 inauguró su Museo de la Ciencia y de la Técnica²⁶, instalado en un antiguo vapor textil lanero de Tarrassa -la fábrica Aymerich, Amat i Jover- construido por Luis Muncunill en estilo modernista. Este museo fue el germen y la sede central de una red formada actualmente por dieciocho museos industriales catalanes. El mNACTEC tiene como objetivos principales la presentación del patrimonio industrial y la difusión de la historia de la industrialización, de la ciencia y de la técnica como componentes culturales. Con diferentes dependencias, el espacio principal es la gran nave de producción donde se presentan las exposiciones permanentes sobre el transporte, la energía, el proceso industrial de la lana, la historia tecnológica desde la revolución neolítica hasta la industrialización y el desarrollo de la arquitectura industrial de Luis Muncunill.

El Sistema Territorial de Museos de la Ciencia y la Tecnología de Cataluña es, según Pardo Abad, un modelo de referencia obligada en la museografía indus-

²⁵ Según la acepción que le dan los profesores Schuster y Sabaté del MIT de Massachussets y el Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Cataluña. ÁLVAREZ ARECES, M.A.: "Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado", en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*, Gijón, Trea, 2006, pág. 332.

²⁶ En 1979 nace la Asociación del Museo de la Ciencia y la Técnica de Arqueología Industrial de Cataluña por la Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña, que desde finales del siglo XIX habían buscado la creación de un Museo de la Ciencia y la Técnica, y para preservar los bienes del patrimonio industrial. En el año 1982, el Departamento de Cultura de la Generalitat asumió el proyecto y en 1983 adquirió la fábrica para convertirla en un museo de la ciencia y la técnica. En 1990, el Museo de la Ciencia y Tecnología de Cataluña es declarado Museo de Interés Nacional por tener una significación especial para el Patrimonio Cultural de Cataluña -según el artículo 25 de la Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos-. De esta forma, pasa a ser una entidad autónoma y se convierte en la sede central del Sistema de Museos de la Ciencia y la Tecnología promovido por la Generalitat de Cataluña. AGUILAR, I.: "Restauración del patrimonio arqueoló-

trial por la riqueza de sus colecciones, por la descentralización territorial planteada por toda la Comunidad Autónoma y por la variedad de arquitecturas industriales rehabilitadas²⁷. Los museos del sistema están especializados en diferentes aspectos de la ciencia y la tecnología, algunos de temática única en torno al papel, al corcho o al ferrocarril y otros dedicados al proceso de industrialización de la zona en que se encuentran. Pero todos ellos están enmarcados en su contexto histórico y territorial para explicar uno de los principales activos de la cultura catalana contemporánea. Además, están instalados en viejas construcciones industriales -fábricas, molinos, depósitos de agua o ferrerías-, que son recuperados para dotarlos de un nuevo uso museístico. En definitiva, se trata de una serie de museos que aportan un gran valor patrimonial y paisajístico a su entorno local, convirtiéndose en puntos de gran atracción turística con las repercusiones sociales y económicas que ello implica.

3. OTRAS PROPUESTAS MUSEÍSTICAS EN EDIFICIOS INDUSTRIALES.

Más allá de las actividades ejercidas por los museos industriales encontramos otras respuestas museísticas para la salvaguarda del patrimonio industrial edificado. Desde la década de 1980, se ha producido en las grandes ciudades de Europa un reaprovechamiento de viejas fábricas y ruinosos almacenes para equipamientos culturales. Son básicamente experiencias basadas en la reutilización de inmuebles industriales donde se exponen colecciones de arte no vinculadas directamente con el edificio o con el sector industrial al que pertenecía la fábrica y en cuya transformación se tiende a vaciar el monumento de todo contenido industrial que albergaba, impidiendo que sean reconocidos, desde su interior, su función como edificio industrial.

Son museos en los que se le ha dado todo el protagonismo a la arquitectura en sí, siendo remodelados por un "impulso estético-protector", ya que la mayoría de ellos son notables ejemplos de la arqueología industrial declarados como monumentos de interés histórico o artístico, susceptibles por tanto de ser conservados y reutilizados. Además, las distintas tipologías fabriles de la industrialización facilitan todo tipo de cambio por su enorme capacidad para aceptar nuevos usos debido a su estructura abierta, articulada y flexible, a sus espacios funcionales y de planta libre, así como a sus sistemas de comunicación claramente establecidos o fácilmente transformables. Estas características arquitectónicas han favorecido su reutilización especialmente para la creación de museos con colecciones de arte moderno y contemporáneo. Sus edificios han sido dotados de espacios de sociabilidad y de servicio público con la incorporación de cafeterías, librerías, salas para actividades, auditorios, etc., que responden con el nuevo concepto de museo surgido a finales del siglo XX. Frente a ellos,

gico industrial", en GUTIÉRREZ, R., CASTRO, F. y MARTÍN, M. (coords.): *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*. Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, pág. 167.

²⁷ PARDO ABAD, C.J.: "La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 57, Barcelona, 2004, pág. 14.

aparecen otros espacios contemporáneos de nueva planta, diseñados en su mayoría por arquitectos de reconocido prestigio que buscan la reactivación de zonas industriales degradadas como es el caso del Museo Guggenheim de Bilbao.

El Museo de Orsay (París).

La estación de tren creada para la Exposición Universal de 1900 por Victor Laloux fue el edificio elegido por la Dirección de Museos de Francia para albergar el Museo de Orsay (París), donde estarían representadas todas las artes desde 1848 hasta 1914. En 1978, la estación fue declarada como Monumento Histórico y la nueva institución fue abierta al público en 1987 con la transformación realizada por los arquitectos Bardon, Colboc y Philippon pertenecientes al grupo ACT-Architecture. Su proyecto pretendía, ante todo, respetar la arquitectura de Victor Laloux, a la vez, que reinterpretarla en función de su nueva vocación²⁸ [3].

A pesar de la coetaneidad entre el continente y el contenido, el acondicionamiento interior supuso la elaboración de un programa interdisciplinar protagonizado por la arquitecta Gae Aulenti y el museólogo Michel Laclotte. Una de las características de este museo es su proyección enciclopédica al querer integrar en un mismo edificio todas las manifestaciones de una misma época: escultura, pintura, artes decorativas, mobiliario y fotografía. La presentación unificada, dentro de una gran diversidad de volúmenes desmesurados de la estación, permite resaltar la gran nave abovedada, utilizándola como eje principal del recorrido y transformar la marquesina del exterior en entrada principal [4].

La nave central funciona como una gran avenida donde se exponen las esculturas a ambos lados, delimitada por una serie de paramentos que rememoran la arquitectura egipcia y, como cerramiento del espacio, dos torres dedicadas a las obras del Art Nouveau. En el nivel intermedio de terrazas y salas laterales se exponen las pinturas, el mobiliario y las artes decorativas, y en el tercer nivel se suceden una serie de salas dedicadas a la pintura impresionista y posimpresionista junto con litografías, dibujos y fotografías.

Para Santos Zunzunegui, la transformación en museo de la Estación Orsay es un ejemplo de lo que él denomina “museo posmoderno”, donde el continente se integra totalmente con el contenido, produciéndose a su vez, un proceso de “resemantización” que hace que se recuerde constantemente el uso que el edificio tuvo anteriormente. Dicha concepción espacial implica una nueva manera de ver y de contemplar el arte, pues no se trata de un recorrido lineal, sino libre y fragmentario en el que el visitante se abre constantemente a nuevas sensaciones, superando así la visión del museo tradicional²⁹.

²⁸ MATHIEU, C.: *Orsay. L'esprit du lieu*. París, Scala, 2007, págs. 37-40.

²⁹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994, pág. 180.



- 3.** *Fachada lateral del Museo de Orsay (París).*
- 4.** *Fachada de la entrada principal del Museo de Orsay (París).*

El Museo de Arte y de Industria (Roubaix).

El Museo de Arte y de Industria fue creado en 1889 y tras varias vicisitudes volvió a renacer en el año 2000 al trasladarse a una nueva sede. El edificio elegido fue la antigua piscina municipal de Roubaix construida por Albert Baert, entre 1927 y 1932, en estilo Art-Déco y cuya delicada decoración le llevó a ser considerada como la piscina más bella de Francia. Jean-Paul Philippon fue el encargado de reconvertir el inmueble en museo, ubicando la colección textil en la gran nave de planta basilical de la piscina central, donde diseñó en el centro una pasarela para realizar desfiles, y las obras de bellas artes de los siglos XIX y XX fueron dispuestas en otros espacios del edificio.

La Fundación Antoni Tàpies (Barcelona).

La Fundación Antoni Tàpies abrió sus puertas, en 1990, en la sede de la antigua Editorial Montaner y Simón (1881-1885). Era un edificio construido por Lluís Domènech y Montaner en una fase temprana del Modernismo catalán, y siendo éste el primer inmueble del Ensanche barcelonés que integraba la tipología y la tecnología industrial -combinando hierro y ladrillo visto- en el tejido del centro urbano.

El artista Antoni Tàpies eligió esta construcción como sede de su fundación porque le atraía la modernidad de su estructura, sus cualidades espaciales y su carácter templario. Estas características le sirvieron para plantear un tipo de espacio expositivo de arte contemporáneo ecléctico –desde el punto de vista museográfico-, frente al paradigma de neutralidad que suele reinar en estos espacios. Entre 1987 y 1990, los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech Girbau se encargaron de la restauración y de la transformación de la editorial para su nuevo destino. El edificio

con diferentes niveles abarca la percepción de la doble altura de las salas de exposición y biblioteca, y su estructura -dividida por medio de columnas de fundición- permite dotar a las salas de un carácter abierto y flexible³⁰.

El Museo Nenes Weserburg (Bremen).

En 1991 fue creado el Museo Nenes Weserburg de Bremen (Alemania), un complejo industrial en cuyo interior se exponen hoy las obras de varias corrientes artísticas internacionales de los últimos cuarenta años, convirtiéndose en uno de los museos de arte contemporáneo más importantes del país. El complejo edilicio está formado por cuatro enormes almacenes portuarios utilizados para la torrefacción de café hasta los años setenta. Tras la suspensión de la producción pasó a ser propiedad de la ciudad y fue empleado como espacio expositivo por varias instituciones culturales hasta que fue creada, en 1988, una fundación privada para crear este museo³¹. Los almacenes fueron construidos, en 1897, con un estilo neogótico flamígero y cuyo aspecto exterior respondía a la forma característica de los establecimientos con techos en punta típicamente medievales de las ciudades de la Alemania del Norte. La transformación para su nuevo uso museístico fue encargado al arquitecto Wolfram Dahms. En su proyecto, la arquitectura industrial quedó al servicio de la nueva función que ejercería el museo, sin tener en cuenta el uso precedente o la estructura de los almacenes, a menos que estos fuesen indispensables desde el punto de vista constructivo. Por ello, la transformación interior fue total con la intención de crear espacios idóneos para la exposición de obras de arte contemporáneas, respondiendo al espacio museográfico del siglo XX conocido como "cubo blanco" con ambientes neutros, bien proporcionados y muy luminosos.

La Tate Modern (Londres).

En la ribera sur del Támesis frente a la Catedral de San Pablo se encuentra la antigua central eléctrica Bankside transformada hoy en una de las galerías de arte contemporáneo más importante del Reino Unido y una de las más visitadas del mundo. La central fue construida, entre 1947 y 1963, por sir Gilbert Scout y su exterior estaba caracterizado por paredes de ladrillo visto con haces de ventanas altas y estrechas, y rompiendo visualmente con la horizontalidad del edificio se levantó una chimenea de planta cuadrada de casi cien metros de altura [5].

La intervención para su reutilización, llevada a cabo por los arquitectos sui-

³⁰ LAYUNO ROSAS, M.A. *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004, págs. 343-344.

³¹ Junto con la Galería Städtische en el Buntentor de Bremen (Alemania), la Central Montemartini de Roma (Italia), el Museo de la Electricidad de Lisboa (Portugal) y el Museo de Arte y de Industria de Roubaix (Francia) integran el proyecto europeo Euromusées 2001 para gestar la base de una red en Europa de instituciones museísticas creadas en edificios de arqueología industrial.



5. *Vista de la chimenea cuadrada de la Tate Modern (Londres).*

6. *Exterior de la Central Bankside tras su transformación en Tate Modern (Londres).*

zos Herzog y De Meuron, consistió en la incorporación de un piso vidriado para albergar las áreas de descanso y un restaurante panorámico. Este nivel se concibió en forma de paralelepípedo transparente, posado sobre la cobertura de la estructura originaria y ligeramente retranqueado con respecto al volumen del edificio sustentante [6]. En el espacio principal de la central se desarrolló el recorrido expositivo ordenado según cuatro áreas temáticas, mientras que las salas de exposición -de diversas dimensiones- se caracterizaron por una sobria elegancia y por una total funcionalidad. Todo cuanto pertenecía y remitía a la historia industrial del lugar fue modificado para que la Central Eléctrica Bankside se transformase en una galería de arte contemporáneo, asumiendo su nueva identidad museística y permitiendo desarrollar de la mejor forma posible sus nuevas funciones; pues sólo una gran grúa y una serie de generadores que todavía funcionan -conservados en su lugar originario-, son hoy el único recuerdo que nos transporta al origen industrial del edificio. Scolaro apunta que las razones del éxito de la Tate Modern se deben al amplio relieve dado a la calidad del espacio, a su funcionalidad y a la fascinación que produce la unión entre el edificio industrial -técnico y desnudo- y el elemento artístico³²; y parece ser que este triunfo ha llevado de nuevo a los arquitectos Herzog y De Meuron a proyectar la ampliación del museo, diseñando para ello una especie de "zigurat" en vidrio integrado por sucesivos bloques rectangulares superpuestos, sin orden aparente y configurando un total de once pisos³³.

³² SCOLARO, M.: "Arquetipos y nuevas propuestas museísticas en Italia" en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M.T. (eds.): *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pág. 388.

³³ La ampliación está prevista que sea inaugurada en el año 2012 con motivo de los Juegos Olímpicos que

El Centro Cultural Caixaforum (Barcelona).

La fábrica de textil Casarramona fue construida por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch en 1913, construcción con la que obtuvo ese mismo año el Premio Anual de Edificios Artísticos. El proyecto estaba inspirado en la majestuosidad romántica de un castillo medieval, formado por grandes espacios distribuidos orgánicamente alrededor de pasillos y con amplias naves inundadas de ventanales y claraboyas [7]. Pese al carácter utilitario del inmueble, en ningún momento el artista descuidó la importancia de los elementos estéticos y simbólicos del estilo modernista, dando como resultado una delicada decoración en hierro forjado y un uso innovador del ladrillo tradicional con una finalidad ornamental³⁴ [8].

Desde el año 2002, la fábrica se convirtió en el Caixaforum, un espacio donde albergar una de las colecciones privadas de arte contemporáneo más importantes de España, compuesta por unas setecientas obras desde la época del Dau al Set y el grupo El Paso hasta las últimas tendencias del arte contemporáneo internacional. El arquitecto Francisco Javier Asarta fue el encargado de dirigir las obras de rehabilitación en las que intervinieron otros profesionales de gran prestigio: Roberto Luna diseñó los espacios para ubicar el auditorio, la mediateca y unos almacenes, y Arata Isozaki fue el responsable de la construcción del acceso principal del nuevo centro cultural. Sus salas de exposición permanente se ubicaron en las antiguas naves de tejer e hilar y donde la colección se exhibe por áreas temáticas ofreciendo una interesante panorámica de la historia del arte español.

El Lingotto-Fiat (Turín).

Otra de las tendencias hacia la reconversión de edificios industriales son los llamados espacios polifuncionales, donde se integran en el mismo complejo industrial infinidad de usos diversos, especialmente destinados para el ocio y la cultura. El ejemplo más representativo se produjo en la vieja fábrica Fiat-Lingotto de Turín (Italia), donde las vastas dimensiones de la planta automovilística permitieron crear un lugar donde poder proyectar una gran variedad de servicios destinados a la sociedad, pero sin llegar a romper la esencia de la arquitectura original.

El Lingotto fue diseñado por el ingeniero Matte Tucco, entre 1916 y 1933, y su construcción fue definida por Le Corbusier como uno de los más impresionantes edificios industriales. Una vez que la estructura quedó obsoleta se iniciaron una serie de discusiones acerca de su reutilización y fueron muchos los arquitectos importantes que plantearon sus ideas para la transformación del complejo. En 1986, mientras el edificio estaba destinado a diversas actividades culturales, la Fiat decidió encargar

se celebraran en la ciudad londinense.

³⁴ La fábrica cerró en los años veinte, pasando a ser caballerizas de la policía tras la Guerra Civil. En 1963 fue comprada por la Fundación La Caixa y en el año 1976 fue declarada Monumento Histórico Artístico.



- 7.** *Vista exterior del Caixaforum (Barcelona).*
8. *Acceso a los espacios del nivel superior del Caixaforum (Barcelona).*

un nuevo proyecto arquitectónico a Renzo Piano. Desde 1991 hasta el año 2002, se produjo la reinención definitiva del Lingotto a cargo de Piano, quien dio el máximo respeto a la impresionante estructura exterior como a la fascinante pista oval del tejado que servía para probar los vehículos recién fabricados. En los veinticinco mil metros cuadrados del complejo industrial distribuyó todo tipo de servicios lúdicos destinados a los ciudadanos: hotel, salas de reuniones, galerías comerciales, cines, auditorio e incluso la sede del Instituto Politécnico. Además se atrevió a incorporar nuevos espacios, como la construcción futurista en forma de media esfera transparente y la modernísima arquitectura colocada en el centro de la pista que simula una nave espacial recién aterrizada para albergar la pinacoteca con la colección donada por Giovanni Angelli.

En definitiva, la preservación del patrimonio industrial, especialmente el arquitectónico, ha planteado la necesidad de darles nuevos usos para su correcta conservación. La dotación de nuevas funciones a los edificios industriales ha favorecido las opciones de intervención en los monumentos, abriendo un amplio abanico de posibilidades de todo tipo: culturales, turísticas, comerciales y de una manera sorprendentemente relevante para fines museísticos. Este último destino ha presentado a lo largo y ancho del territorio europeo numerosos ejemplos con óptimos resultados y aportando una infinidad de soluciones para la puesta en valor tanto de los edificios industriales, de sus bienes muebles como del territorio donde se asientan.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA.

AGUILAR, I.: "Restauración del patrimonio arqueológico industrial", en GUTIÉRREZ, R., CASTRO, F. y MARTÍN, M. (coords.): *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*. Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, págs. 160-203.

ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

ÁLVAREZ ARECES, M.A.: "Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado", en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*. Gijón, Trea, 2006, págs. 328-356.

BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997.

BENITO DEL POZO, P.: "Patrimonio industrial y cultura del territorio", *Boletín de la Asociación de Egresados y Graduados*, nº 34, Perú, 2002, págs. 213-227.

CANO SANCHIZ, J.M.: "La fábrica de la memoria. La reutilización del patrimonio arqueológico industrial como medida de conservación", *Antiquitas*, nº 18-19, Córdoba, 2007, págs. 265-272.

CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003.

GONZÁLEZ-VARAS, I.: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 2003.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994.

HUMANES, A.: "La necesidad de un plan para el patrimonio industrial", *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 7, Madrid, 2007, págs. 43-49.

LAYUNO ROSAS, M.A. *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004.

MATHIEU, C.: *Orsay. L'esprit du lieu*. París, Scala, 2007.

PARDO ABAD, C.J.: "La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 57, Barcelona, 2004, págs. 7-32.

SCOLARO, M.: "Arquetipos y nuevas propuestas museísticas en Italia" en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M.T. (eds.): *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

De sueños y realidades. La gestión del patrimonio cultural en contextos rururbanos

Pilar Ordóñez Vergara

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)

RESUMEN

En el texto que sigue¹, se hacen algunas consideraciones a propósito del patrimonio cultural en contextos rururbanos, con especial atención al paisaje. A partir de la aproximación a dos casos en la provincia de Málaga, se plantean algunas de las limitaciones para la gestión del patrimonio cultural entendida como proceso que va del conocimiento y reconocimiento a la intervención. Las limitaciones vienen impuestas tanto por la legislación urbanística como por la propia legislación sectorial, así como por los convencionalismos que imperan en su práctica.

PALABRAS CLAVE: Gestión del Patrimonio Cultural/ Espacios rururbanos/ Paisaje Cultural/ Málaga.

About dreams and realities. The management of the cultural heritage in rururbans contexts

ABSTRACT

Following text exposes some considerations about cultural heritage in rururban contexts with special focus in the landscape. With a closer look on two cases in the province of Málaga it presents some of the limitations for the management of cultural heritage understood as a process which starts with the knowledge and recognition of the cultural good. These limitations are imposed as well by urban legislation as well as by legislation in its own sector as also by some conventions ruling its practice.

KEY WORDS: Cultural Heritage Management/ Rural-urban sites/ Cultural Landscape/ Málaga.

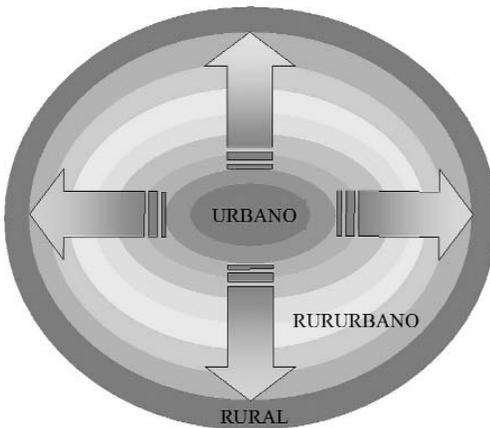
«¿En qué consiste la barbarie sino en ser incapaz de reconocer la excelencia?»
J. P. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*.

1. SOBRE EL PAISAJE COMO OBJETO PATRIMONIAL EN EL MEDIO RURAL Y EL URBANISMO.

Para empezar, parto del concepto de paisaje como producto histórico, expresión de las estrategias de producción y reproducción social de una comunidad en su medio, susceptible de lectura e interpretación. El paisaje en el medio rural que hoy

* ORDÓÑEZ VERGARA, Pilar: "De sueños y realidades. La gestión del patrimonio cultural en contextos rururbanos", en Boletín de Arte, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 403-425. Fecha de recepción: Junio de 2009.

¹ Este texto responde básicamente a lo expuesto en la sesión del 11 de marzo de 2009 del Master "Desarrollos sociales de la cultura artística" del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Amplía algunas de las ideas planteadas en un trabajo anterior inédito (un resumen del cual fue objeto de una comunicación en los Encuentros de primavera de la Universidad de Cádiz en 1997, publicada en sus Actas [2001]) corrigiendo algunos errores, matizando algunas de las conclusiones y corroborando la tesis principal que allí se mantenía. Agradezco a los profesores Pedro Aguayo de Hoyos, Diego Compán Vázquez



1. Esquema expansión urbana.

vemos es un paisaje en mosaico, con restos y pervivencias de otros anteriores. Dicho en palabras de Martínez de Pisón: “El paisaje se formaliza necesariamente sobre un sistema territorial, es no sólo la visión de una forma geográfica sino esa misma forma. Pero el paisaje no es el territorio. Este consiste en el espacio-función, el solar, la base geográfica manipulable y su expresión administrativa. El paisaje es la configuración morfológica de ese espacio básico y sus contenidos culturales; en ese sentido es una categoría superior al fundamento territorial. La condición cultural del paisaje es su misma sustancia, lo que permite su asimilación a tal trasfondo, lo que da lugar a que pueda residir en él la identificación de un pueblo”².

La ausencia de una “mirada” capacitada para apreciar el valor cultural del paisaje³ se manifiesta en la consideración que de éste se hace tanto en aplicación de la legislación urbanística como de la propia legislación de patrimonio. En cualquier caso, ninguna de esas dos legislaciones deja mucho margen –siendo generosos- a la protección efectiva del patrimonio desde un punto de vista integrado.

La dialéctica rural / urbano se plantea en la legislación urbanística de modo que el primero constituye un residuo marginal y subsidiario del segundo por efecto de la urbanización. Así, el medio rural es propiamente rurubano en mayor o menor grado [1], y sobre él se delimitan, planificaran -literalmente, sobre el plano- las zonas afectadas por la urbanización y los usos futuros.

La idea de marginalidad y subsidiariedad de cualquier tipo de suelo, de cualquier tipo de uso frente al urbano y a la urbanización está implícita, cuando no explícita, en toda la legislación urbanística de los últimos treinta años, por no remontar-

y Juan Agudo Torrico las observaciones y críticas que en su día hicieron a aquel trabajo.

² MARTÍNEZ DE PISÓN (1997) “El paisaje, patrimonio cultural”, *Revista de Occidente* nº194-195 (Julio-Agosto 1997), pág. 37.

³ MARTÍNEZ DE PISÓN (1997) *op. cit.*, pág. 41.

nos más. Así, la Ley 7/2002 de Ordenación Urbanística de Andalucía en su Art. 2 establece que "la actividad urbanística es una función que comprende la planificación, organización, dirección y control de la ocupación y utilización del suelo, así como la transformación de éste mediante la urbanización y la edificación y sus consecuencias para el entorno." Luego añade que "la actividad urbanística se desarrolla en el marco de la ordenación del territorio", pero lo que se colige de la definición previa es la idea imperante de que no hay más ordenación del territorio que la urbanización⁴, y los hechos no lo desmienten.

Sin embargo "pueblo" no es igual a "ciudad", por emplear unos términos que entendamos todos. El medio de vida en uno y otro no es el mismo -al menos hasta ahora-, consiguientemente, la relación con el entorno, su modulación y proyección, no son tampoco las mismas. Es, además, una cuestión de escala, esencial a corto y medio plazo, ya que los cambios de ésta van a tener consecuencias cuantitativas y cualitativas.

La urbanización del medio rural -y el rurbanismo como resultado- supone una extensión espacial del proceso de urbanización periurbana hasta áreas más distantes del centro urbano de influencia. Representa según Cadène⁵ la instalación en colectividades rurales de individuos originarios del medio ciudadano, que conservan su actividad profesional ciudadana, provocado por un exceso de concentración de la ciudad o por un deseo de estándares de vida -más "auténticos" y "tradicionales"- promovidos, complementados y no satisfechos por la ciudad. Para algunos autores esta urbanización es básicamente un proceso de aculturación⁶ dirigido desde la ciudad al campo⁷ que implicó, a través de la desolidarización con el medio, de la reivindicación de un "trabajo" profesional y de la devaluación del producto agrícola, una ruptura con la actividad profesional y con el medio, y tuvo como último resultado el éxodo rural. Y es el lugar dejado por este 'éxodo' de los sesenta el que ocupa [okupar es otra de las expresiones de la urbanización, de signo bien diferente] una nueva población "rural"⁸. A esta situación hay que añadir en Andalucía el impacto del Plan de Empleo Rural, y de la política agraria comunitaria.

Ante esta situación se han dado principalmente tres alternativas para la población rural. La primera, continuar la práctica agrícola tal cual, lo que supone a medio plazo la desaparición de la actividad. La segunda, abandonarla pasando a

⁴ También esa ley establece la "novedosa" categoría de "Hábitat rural diseminado" como suelo no urbanizable, que parece dirigido a proteger los ámbitos que tratamos. Simplemente mirando por la ventanilla al circular por cualquier carretera andaluza podemos observar la aplicación que ha tenido.

⁵ CADÈNE, F. (1980): "L'usage des espaces péri-urbains. Une géographie régionale des conflicts", en *Études rurales*, pág. 237.

⁶ RAMBAUD, P. (1966) "Le travail agraire et l'évolution de la société rural" en. *Études rurales*, 22-23-24, pág. 160.

⁷ RAMBAUD, P. (1973) "Village et urbanisation. Problèmes sociologiques", en *Études rurales*, 49-50, pág. 14.

⁸ CRIBIER, F. (1973) "Les résidences secondaires des citadins dans les campagnes françaises". en *Études rurales*, 49-50. pág. 185.

⁹ RAMBAUD, P. (1966) *op. cit.*, pág. 172.

buscar otro trabajo, lo que significa una mutación (entendida como cambio drástico, cuyo origen y resultado escasamente tiene que ver con lo anterior). La tercera, continuar la actividad modificando ciertos aspectos, lo que se puede camuflar más o menos como cambio adaptativo, aunque “¿se puede aún hablar de sociedad rural cuando la imagen que elabora del trabajo y de ella misma, y las actitudes que desarrolla son cada vez más importadas?”⁹.

Campo y ciudad son dos tipos de espacios creados por una sociedad en función de las implicaciones de su sistema económico y cultural, de las prerrogativas acordadas por su poder político, o sus voluntades concernientes al urbanismo¹⁰. Algunos autores han visto el conflicto entre el campo y la ciudad como un conflicto de clases, sin que éstas sean clase urbana y clase rural, ya que en la sociedad rural también existen clases. Es esa clase media-alta rural la que fácilmente se asimiló a la clase media urbana, mientras la clase baja rural, la del suburbio urbano o la que permanece en el pueblo, acaba haciendo suyos los estereotipos rururbanos: adaptando los elementos rurales descontextualizados escogidos e impuestos como emblemáticos por la urbanización¹¹ de modo inevitable: “lo que se presente como dominante ante el público, acabará siendo reforzado como dominante por la propia acción de ese público”¹². Por otro lado, en nuestro contexto, el rechazo a “lo antiguo”, el deseo de cambio, de modernización, no puede entenderse sin la pobreza material que otros tiempos significaron.

Así, los modelos de planificación urbanística no se pueden / deben aplicar como plantillas al medio rural. Lo contrario sólo puede responder a intereses concretos y ajenos al medio, o sea, urbanísticos. Ya se trate del agua¹³ o del suelo “los planes de ocupación (...) y demás actuaciones administrativas son opciones políticas que tratan de conjugar diversos intereses especialmente económicos, entre grupos de desigual fuerza”¹⁴.

La protección del patrimonio está legalmente ligada a la legislación urbanística y por tanto al concepto de *inmueble*. Ya se trate de monumentos como del paisaje mismo, se abordan con unos procedimientos técnicos que parten de la normativa urbanística, como ya se recomendaba en la Carta de Ámsterdam de 1975.

En los últimos años, el cambio de enfoque de la protección orientándola hacia el marco de ordenación del territorio, que supone el uso de la planificación urbanística como instrumento de control, no parece que haya representado un gran cambio, a pesar de lo que dice la nueva vieja Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de

¹⁰ RAMBAUD, P. (1973) *op. cit.*, *Études rurales*, 49-50, pág. 18.

¹¹ GARCÍA DE LEÓN, M.A. (1996) “El rurbanismo o las transformaciones del campo español”. *Fundamentos de Antropología*, 4-5, págs. 221-229.

¹² AGUILAR IDÁÑEZ, J.M. (1992): “Lo rural, lo urbano, la prensa y la gente”. GARCÍA DE LEÓN, M.A. [et. al] (1992) *La ciudad contra el campo. Sociedad rural y cambio social*. pág. 239.

¹³ COMPÁN VÁZQUEZ, D.; FISCHER, J. y JIMÉNEZ BAUTISTA, F. (1995) “La sectorialización del espacio geográfico. Impactos de la política hidráulica en la dialéctica campo-ciudad”, *Boletín de la A.G.E.* nº 20, págs. 39-54.

¹⁴ RAMBAUD, P. (1973) *op. cit.*, pág. 26.

Andalucía. Como mucho, se llegan a considerar 'bien a proteger' el continuo arquitectónico y (sólo sobre el papel) la relación de éste con el área territorial a la que pertenece, incluyendo en el ámbito de protección los accidentes geográficos y parajes naturales que conforman su entorno. Pero raramente se llegan a considerar otros aspectos socioeconómicos o históricos sobre la génesis, pervivencia y transformación del paisaje relevantes para su interpretación, conservación y mantenimiento.

La tutela del patrimonio en ese contexto se reduce a la de algunos elementos inmuebles "emblemáticos" -de orden artístico-monumental, generalmente-. En la práctica, se niega el reconocimiento de bien integrante del patrimonio histórico/cultural de cualquier otro tipo de bien que no se considere equiparable a aquellos. Así sucede con los usos, con el sistema de explotación del medio, y con las construcciones que éstos han generado, a pesar de tener, en la mayoría de los casos, más peso histórico y cultural que aquellos, ya que son los que permiten interpretarlos en su integridad.

El patrimonio cultural en el medio rural, constituido e inmerso en un entorno en el que el uso tiene una especial relevancia en la creación y mantenimiento del mismo, tiene que ser objeto de conocimiento y protección, siendo el objetivo fundamental de éstos el de evitar la pérdida de un aspecto imprescindible de la comunidad, como son los elementos que conforman su identidad. Los cambios, las mutaciones de la sociedad, se manifiestan con sus caracteres plásticos, su utilización y su significación en el espacio¹⁵. Pero con frecuencia se ofrece el espacio como contenedor -estético, naturalmente- con relación a sus contenidos, relegando su realidad como campo de relaciones sociales y de producto de esas relaciones sociales mismas.

La urbanización transforma -y copia- el urbanismo rural anterior privándolo de sus funciones primarias¹⁶. Esta urbanización de los pueblos, correlativa -inevitable en el esquema- a la de las ciudades, con frecuencia se presenta con la configuración de residencia secundaria y con la introducción del "sector servicios" en general¹⁷. Así, los cambios en la estructura productiva, y por ende cultural, van a ser tan drásticos como con cualquier otro modo de urbanización -con la implantación de industria, por ejemplo-. Eso sí, la estética quedará mejor preservada. Así, el espacio se constituye en objeto de valoración social, de la misma manera que antes lo fue de desvaloración.

Repasando la normativa y recomendaciones internacionales, encontramos que en la mencionada Carta de Ámsterdam (1975) se señala una línea de trabajo que se apoya en "una lectura de los conjuntos urbanos y rurales, sobre todo en la estructura, sus funciones complejas, [el subrayado es mío] así como las características arquitectónicas y volumétricas de los espacios abiertos", corrigiendo así el enfoque por el cual "el análisis de lo social, de las relaciones sociales y del propio componente afectado, aparece relegado como algo subsidiario en relación a la piedra"¹⁸.

¹⁵ RAMBAUD, P. (1973) *op. cit.*, pág. 18.

¹⁶ *Ibidem.*, pág. 18.

¹⁷ *Ibidem.*, pág. 21.

¹⁸ LÓPEZ SÁNCHEZ, P. (1986) *El Centro Histórico: un lugar para el conflicto*, pág. 8.

En definitiva, en palabras de López Jaén¹⁹ “el objetivo mismo de la conservación no es el simple mantenimiento de unas estructuras físicas dadas o los beneficios que su uso pueda acarrear, sino en cuanto a la salvaguarda y recuperación de formas de vida más acordes con el medio, y por su capacidad de equilibrar el desfase entre las tecnologías tradicional y moderna y la alienación que la imposición de ésta última ha supuesto hasta el momento”.

En la Carta del Restauo (1987) la conservación de los BB.CC. se entiende como la paliación de los procesos degradantes. Al contrario que en la Carta de Atenas (1931), se hace hincapié en la necesidad de primar el análisis y la protección sobre los aspectos estructurales en vez de en los visuales, como se había venido entendiendo en documentos anteriores. La Carta de Riesgo (1991) aporta como nueva consideración la necesidad del estudio de las condiciones ambientales (naturales o antrópicas), así como la conservación preventiva.

La Ley de Patrimonio andaluza reconoce, además de los inmuebles y muebles, de las actividades que se consideren como elementos integrantes del Patrimonio. Pero de ese tema²⁰, poco más se ha sabido.

2. LOS CASOS.

Los dos lugares objeto de análisis que propongo han sido reconocidos desde hace casi medio siglo –en un caso- y un cuarto de siglo –en el otro-, por diferentes administraciones debido a la conservación de sus valores paisajísticos, que se estimaban representativos de la ‘cultura tradicional’. Precisamente por este reconocimiento han ejercido una cierta influencia como modelo a imitar en otras poblaciones. Paradójicamente, este carácter ejemplar también se manifiesta en los exiguos resultados obtenidos.

Estos valores paisajísticos consistían en el mantenimiento de una estructura urbana, unos tipos arquitectónicos, así como una articulación singular del conjunto con su entorno, a partir de unas formas de vida a las que se les suponían hondas raíces históricas.

Estos lugares basaban una parte importante de su producción económica en la agricultura, en la que el modo de explotación se fundamenta en un hábitat en ladera con articulación vertical de las diferentes áreas del espacio productivo. En la proximidad de los núcleos y a menor altitud que éstos, se localiza el área principal de cultivo intensivo sobre terrazas irrigadas artificialmente mediante un vasto, complejo y sofisticado sistema hidráulico, en el que el agua se contempla como activo social²¹ principal.

¹⁹ LÓPEZ JAEN, P. (1987) *Normativa intenacional. Curso de rehabilitación*, vol. 0. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

²⁰ RIOJA LÓPEZ, C. (1996) “Reflexiones en torno a la cultura inmaterial y su gestión patrimonial en la Comunidad Autónoma Andaluza”. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 16, págs. 73-78.

²¹ AGUILERA KLINK, F. (1994) “El agua como activo social”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. y MALPICA CUELLO, A. (eds.): *El Agua: mitos, ritos y realidades.*, págs. 369-374.

El sistema hidráulico consiste en una red de elementos de captación, almacenamiento y distribución de agua captada en lugares donde la hay y conducida mediante acequias a las zonas idóneas para el cultivo, en las que no se dispone de aquella, con un sistema de reparto de importante significación social. Para algunos autores, esta práctica de cultivo está más próxima a la jardinería que a la agricultura. También forman parte del sistema otros elementos añadidos, susceptibles de diferentes usos, como molinos, fuentes, terrazas artificiales para cultivo, albercas, caminos, etc.

Las terrazas artificiales a base de muros de mampostería seca que permiten adecuar el terreno a un cultivo agrícola muy particular, tienen amplia tradición cultural en Andalucía -como técnica agrícola se conoce desde la Edad del Cobre-, y en conexión con este sistema particular de disposición y distribución del agua y una determinada forma de asentamiento, constituye un elemento cultural de tradición medieval, mantenido hasta nuestros días con entidad propia.

Por lo general, algunos de estos elementos son considerados de interés, siempre de forma aislada, sin reparar en que en su configuración sistémica, tanto infraestructural como social, radica su principal valor patrimonial, y que no es posible la interpretación de elementos individualizados sin atender a aquélla.

Puestos a clasificar estos lugares como bienes culturales, se les podría aplicar el tipo de Monumento, Zona Arqueológica, Sitio Histórico, Jardín Histórico, Lugar Etnológico, Zona patrimonial; cualquiera de ellos sería apropiado.

2.1. FRIGILIANA.

En el caso de Frigiliana se puede ver la irrelevancia de la figura de protección cuando hay determinación de hacer efectiva su tutela. Así la figura de Paraje Pintoresco ha servido para mantener una trama urbana y un perímetro del caserío en los límites en que fue definido. Lo que no estaba establecido, como las alturas de la edificación y la relación con el entorno y los bienes que constituyen éste, ha sido despreciado.

Frigiliana²² es uno de los pueblos de la provincia de Málaga que más galardones ha recibido, resultado, entre otros factores, de la política municipal de “embellecimiento”²³ apoyada en sus valores culturales que desde los años sesenta [2] fue dirigida a la promoción turística de la localidad. Tras un intento de incoación de expediente de protección como Conjunto Histórico-Artístico, a mediados de los años setenta fue incoado expediente como Paraje Pintoresco para una parte del núcleo, el denominado en la documentación administrativa “barrio morisco-mudéjar”²⁴ [3].

²² Según el Instituto de Estadística de Andalucía, el municipio tenía 2978 habitantes en 2008.

²³ En 1982 obtuvo el Primer Premio Nacional de embellecimiento y mejora de los pueblos de España.

²⁴ Según consta en la documentación que obra en la Delegación Provincial de Cultura relativa a *La Villa de Frigiliana. Conjunto Histórico-Artístico* [P-4 nº 60] y al *Paraje Pintoresco de Frigiliana* [I-1 nº 7], con fecha 3 de diciembre de 1965 la Dirección Gral. de BB.AA. incoa expediente de declaración de Conjunto Histórico-



2. Frigiliana años 60.



3. Frigiliana delimitación año 1982.

Desde entonces, las intervenciones en el casco urbano han tenido algunos resultados indudablemente beneficiosos, como ha sido el mantenimiento de la estructura viaria del ‘Barribarto’ y del ‘Barribajo’, con muchos de sus adarves, pero también ha tenido efectos negativos, como la “estandarización pintoresca”, que crea una variedad decorativista en absoluto tradicional, y una concepción museística del pueblo -que se encargan de recordárnosla los azulejos²⁵ que ilustran las esquinas

Artístico de la Villa de Frigiliana. Posteriormente, y con fecha 26 de marzo de 1973, la misma Dirección General deja sin efecto dicha resolución, sin que consten en el expediente las respectivas publicaciones. El 15/3/1976 (BOE nº131, 1/6/1976) se incoa expediente como Paraje Pintoresco de Frigiliana por iniciativa de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, aunque sin estar definido. Desde entonces hay un continuo cruce de cartas entre el Ayuntamiento, que argumenta falta de medios técnicos y económicos para elaborar la documentación que le ha sido requerida, la Delegación provincial y el Ministerio o la Consejería -desde el traspaso de competencias-, y un plano de delimitación de 1982. Sin embargo, en el listado de expedientes en trámite de declaración seguía apareciendo el relativo al Conjunto Histórico-Artístico de Frigiliana, y en cada intento de aclaración de la cuestión se exhorta a que “*en caso de no existir expediente de declaración de CHA a favor de Frigiliana, debería procederse a la incoación del mismo*”. Tras más de tres décadas de confusión, el expediente de Paraje Pintoresco no ha sido terminado ni cerrado, ni el de Conjunto Histórico-Artístico fue iniciado.

²⁵ Sin que esto signifique negar en modo alguno su indudable valor artístico.

con sus *crónicas históricas*- y el empedrado artístico.

La trama viaria se configura en dos calles casi paralelas, a diferente altura, que siguen las curvas de nivel, describiendo la forma longitudinal del núcleo, como son la calle Alta y la calle Real, que luego se prolonga en la calle Chorruelo. Para algunos autores, a lo largo de la calle Alta se extendería el primer caserío de Frigiliana, pero no hay datos concretos para apoyar esta afirmación. Enlazando estas dos calles discurren otras en el sentido de la pendiente, de las cuales todas -excepto una- son adarves, algunos de ellos cegados. El resultado es una trama orgánica, de grandes manzanas entre las dos calles principales, mientras en los bordes las manzanas se alargan siguiendo la topografía entre la calle principal y el monte, en la parte alta, y los bancales, en la parte baja.

Topográficamente el pueblo queda enmarcado entre el *Peñón de la Sabina* o *de Frigiliana*, por un lado, y por otro con el *Peñón de la Batalla* y los "*Tajos coloraos*", el río Higuerón y "la zona abancalada que desde los muros de Frigiliana se extiende hasta el río, convertidos en fértiles huertas desde época medieval"²⁶, esto es una zona de monte, limitada por el casco, y las terrazas de cultivo. Sobre estos tres ámbitos, conectándolos, se traza, desde época medieval, el sistema hidráulico -del que forman parte también los bancales, las acequias, las albercas, los molinos, los caminos que comunican éstos-, elemento representativo de la actividad económica -agrícola y protoindustrial-, que rodea y cruza el pueblo.

El conjunto compuesto por fuente-castillo-huerta/vega/bancales-alquería que en torno al siglo X denota un nuevo patrón de asentamiento²⁷, está presente en Frigiliana. A destacar entre esos elementos el sistema hidráulico de Lisa, compuesto por el molino hidráulico harinero, el "Pozo", y la acequia de Lisa, ya descrita por Mármol, que pasa²⁸ al pie del peñón [del Castillo]; y el sistema hidráulico de El Chorruelo, con la acequia homónima que recorre gran parte del pueblo, asomando en cuatro o cinco ocasiones, tanto en la calle del mismo nombre como a lo largo de su recorrido, y alimenta la Fuente Vieja, situada en el centro del pueblo. Otra acequia que también cruza el casco es la de Santo Cristo, que pasa junto a la ermita del mismo nombre. El límite sur del pueblo lo marcan una sucesión de bancales de cultivo escalonados que dan nombre al lugar: *pago/sector de los Bancales*.

De época moderna y contemporánea hay un conjunto de edificaciones industriales que han delimitado históricamente el caserío en el espacio comprendido entre las principales estructuras productivas -que no eran compatibles con la habitación-, que son el Ingenio y las Maquinillas -al Este- y el molino de aceite de Frasquito Platero -al Oeste-. Otro límite exterior a aquel era el que marca el inicio de los cami-

²⁶ AGUILAR GARCÍA, M.D. [et. al.], (1985). *Inventario Artístico de Málaga y su provincia*. vol. I, pág. 303.

²⁷ DELAIGUE, M.C. (2006).- "Évolution du peuplement dans le district de Vélez-Málaga: prolégomènes". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 36-1, págs. 357-366.

²⁸ Cressier asemeja este dato con lo que observa en Dalías. CRESSIER, Patrice [et. al.], 1992 :111 relación . "Dalías y su territorio: un grupo de alquerías musulmanas de la Baja Alpujarra". *Estudios de Arqueología Medieval en Almería*.

nos a Nerja -y Málaga- y a Torrox -y Granada-, como son las ermitas, de San Sebastián, al Este, y del Santo Cristo, al Oeste.

El municipio tenía en 1969 Plan General de Ordenación, que fue sustituido por las Normas Subsidiarias de 1985 (achacado a que en el plan no se había previsto el crecimiento luego experimentado), reemplazadas a su vez por la Revisión de las Normas Subsidiarias de 1999. En la actualidad se está redactando un nuevo Plan General de Ordenación Urbana.

El objetivo de las NN.SS. de 1985 era el crecimiento económico basado en el turismo, salvaguardando la zona de regadío y la estética del núcleo, y la mejora de las comunicaciones, a partir de la “preservación de los valores del conjunto del casco en la forma más óptima posible”²⁹. Para ello se expresa que “importante medida sería la incoación de expediente para la declaración de conjunto histórico-artístico del casco antiguo de Frigiliana, ya que supondría un control importante sobre el desarrollo futuro de la renovación del caserío urbano, necesaria dada las características de pequeñez y falta de instalaciones de las viviendas”³⁰.

Se traza un nuevo borde “funcional”: el ensanche en la zona de los Bancales; pero, sabiendo del fuerte impacto que sobre el núcleo tendrían las nuevas construcciones, se propone concentrar la edificación en la parte baja de esa zona, junto a la carretera de circunvalación³¹ [4], buscando también la protección del uso agrícola³². Por ello, un 10% de los casi 40.000m² que comprendían los Bancales y el Chorruelo son declarados ‘no urbanizables’ [5].

El proyecto de urbanización de Los Bancales fue desarrollado en un Plan Parcial de Ordenación presentado a la Comisión Provincial de Urbanismo en 1992. Rechazada la primera propuesta, fue aprobado definitivamente en 1993, estableciendo un número total de 330 viviendas a construir -con parámetros de superficie útil tipo VPO-; esto es, el triple de las establecidas en las NN.SS. 1985. Curiosamente, en el informe visado del Colegio de Arquitectos de Málaga se hace notar que no está suficientemente justificada la consideración como suelo urbanizable consolidado³³.

²⁹ NN.SS.1985:31

³⁰ NN.SS.1985:31

³¹ NN.SS.1985:18 “[...] *la expansión que se prevé entre el caso antiguo y la carretera de circunvalación ya trazada se propone con las mismas densidades y características edificatorias que el propio casco antiguo. Creemos que hay que distinguir entre una postura de respeto hacia lo existente y otra basada en una actuación mimética, de imitación formal de lo existente, pueda en el fondo ser menos respetuosa con los valores que se pretende conservar. Esta ampliación del casco urbano creemos que dañaría fuertemente su imagen exterior, además de los afectos que podría producir sobre aquel, ya que de ser un núcleo que tiene fuertemente acentuado su condición de aislado pasaría a ser el centro de uno mayor. Para salvaguardar esta imagen [...] se propone la concentración de la nueva edificación en la parte baja, ligada directamente a la carretera de circunvalación, y el mantenimiento de una franja no edificada que, dada la diferencia de cota existente entre la carretera y las edificaciones del casco establecería un corte entre dicho casco y las nuevas actuaciones, de forma que las nuevas construcciones se yuxtapongan con el casco antiguo, marcándose la imagen de núcleo que actualmente tiene este*”. NN.SS. 1985:27 “[...] *el casco antiguo está perfectamente definido y no admite expansiones en sus bordes por las dificultades del terreno*”.

³² NN.SS. 1985:24 “*en los regadíos que rodean al casco antiguo se prohíbe la edificación para proteger el uso agrícola y a la vez los valores paisajísticos de los alrededores del casco urbano [...]*”.

³³ 23 julio 1992 “[...] *El Expediente no aporta justificación concreta que acredite que a partir del estado actual de consolidación y urbanización de los terrenos sea posible reclasificarlos directamente como suelo urbano*”.



4. Frigiliana 2004 - Google.



5. Frigiliana 2009 - Expansión hacia el sur.

Paralelamente se empezó a redactar una Revisión de las Normas Subsidiarias –el Avance fue aprobado en 1994, y la aprobación definitiva se hizo en 1999³⁴– cuyos objetivos eran: corregir irregularidades en la urbanización de terrenos calificados como “no urbanizables”, y dotar al pueblo de una vertebración urbana, de la que carecía a juicio del autor de la Revisión³⁵, así como de nuevo suelo para equipamientos y viviendas en el casco viejo que “favorezcan el desarrollo y el confort del uso turístico de Frigiliana”, que para entonces estimaba había perdido³⁶. Para ello se proponía modificar el Plan Parcial de los Bancales, abriendo (“hacer permeable”) el casco viejo hacia el sur, y “completando” ciertos espacios actualmente con uso agrícola o “sin uso alguno” [6].

³⁴ Con modificaciones en 2001.

³⁵ R.NN.SS. Avance 1994 “[...] así como en la mayoría de los pueblos de similar nivel que Frigiliana tienen definido un “centro urbano que en la mayoría de los casos suele coincidir con la habitual “plaza” de carácter institucional (Ayuntamiento, Iglesia, Bancos, comercios, etc.) este fenómeno no se produce en el pueblo que nos ocupa. No existe definido un “centro” urbano como tal, sino tan solo una centralidad difusa coyunturalmente puntualizada a determinadas horas. El hecho de existir dos áreas diferenciadas (casco antiguo y nuevo) acentúa esa falta de un área en donde se ubique el máximo de relaciones sociales y comerciales”.

³⁶ R.NN.SS. Avance 1994 “[...] la tendencia residencial hacia la zona de extensión de Frigiliana ha hecho que el bello casco antiguo carezca de atractivo para la vivienda actual. Esa tendencia ha de ser cambiada haciendo dicha zona más confortable en todos los sentidos. [...] en ese sentido se introducen en dicho Plan [Parcial de los Bancales] algunas modificaciones que mejoran la dotación de aparcamientos, la permeabilidad del espacio urbano y la puesta en uso de áreas libres”.



6. Frigiliana 2009 – “Hacer permeable”¹

Es obvio que estas apreciaciones parten del desconocimiento del proceso histórico que conforma Frigiliana, de una concepción de la ciudad reducida al urbanismo central y ortogonal, y falta, además, de imaginación. En definitiva, se consideran los bancales como elemento accesorio en la configuración histórica y paisajística de Frigiliana, en lugar de producto de la misma cultura, de las mismas raíces que la arquitectura vernácula que los haría merecedores de la consideración de idéntica entidad cultural que aquella. Al introducir dichas modificaciones, la relación entre extensión del hábitat / extensión del área productiva agrícola contigua -los bancales- se vería profundamente afectada, con lo que a efectos de valoración paisajística esto supone. La protección del paisaje se reduce a proponer la imposición de una serie de “servidumbres de vistas” que permitan su contemplación “desde la carretera de Nerja”, como allí se dice. No obstante, se seguía insistiendo en la importancia del valor cultural de ese paisaje y en la necesidad de protegerlo³⁷.

No había ninguna limitación para la urbanización de los Bancales, ya que la delimitación del Paraje no afecta más que al conjunto arquitectónico, al caserío. En 1994 la administración cultural encarga un trabajo de análisis³⁸ dirigido a determinar el interés de continuar con los procedimientos de protección incoados o propuestos. Es

³⁷ R.NN.SS. Avance 1994 “En la actualidad el valor turístico y el atractivo de Frigiliana radica en su personalidad paisajística y arquitectónica que se basan en su topografía, en la ‘textura’ del medio físico y en su singularidad arquitectónica, fruto no solo de las raíces históricas sino de su adaptación al terreno [!]. Sin embargo todas esas singularidades se han mantenido fruto de las circunstancias no claramente voluntarias y a veces motivadas por la fragilidad de las economías domésticas. Es por eso que la menor presencia de esas circunstancias en el área urbana más reciente ha producido un resultado arquitectónico de menor valor. Se echa de menos una herramienta legal que proteja ese rico patrimonio de Frigiliana y que una vez perdido (como en tantos pueblos de la Axarquía) carecerá de interés cualquier fomento de visitas turísticas”.

³⁸ Ese trabajo, “Análisis de centros históricos susceptibles de incoación como Conjunto Histórico en la provincia de Málaga. Frigiliana. 2005”, fue hecho por quien redacta este texto. En aquel tiempo, en el Ayuntamiento de Frigiliana no se me permitió ver más que las NN.SS. de 1985 y la memoria del Avance de la R.NN.SS.



7. Frigiliana - Vistas al Jardín Botánico.¹

entonces cuando se destaca el valor de los Bancales no ya como mero 'entorno' del conjunto, sino como bien con significación propia y elemento fundamental que hace posible la interpretación del conjunto. Pero para entonces ya era tarde³⁹ [7].

La carretera de circunvalación, justificada como nuevo límite, sirvió, como en cualquier ciudad, para saltárselo. El entorno del Ingenio se urbaniza. La nueva edificación se extiende también por la falda del castillo y el entorno de Liza. Y como el 'jardín histórico' por excelencia de Frigiliana 'se perdió', en la reserva de suelo para zonas verdes de esa nueva área urbana de Los Bancales se establecía, naturalmente, la construcción de dos jardines, 'el Portón' y el 'Jardín Botánico'⁴⁰ [8].

2.1. EL GENAL.

En el caso del valle del Genal, catorce pueblos (obviando Gaucín) de muy pequeño y pequeño tamaño⁴¹ se reparten por una amplia extensión de accidentado terreno. Aquejado de la depresión económica y poblacional de las zonas de montaña, la proximidad a la Costa del Sol y al Campo de Gibraltar lo convierten en una potencial área de expansión residencial apoyada en sus valores paisajísticos. Atendiendo precisamente a esos valores se determinó hace un cuarto de siglo redactar una normativa urbanística conjunta, que no se llegó a hacer. Los intentos

³⁹ A pesar de ello, incluso años después, en el Catálogo que para la Revisión de las NN.SS. hace en 1998 una empresa de consultoría patrimonial, se recogían los Bancales como uno de los bienes culturales del municipio. También figura así en el Catálogo del Avance del PGOU de 2006.

⁴⁰ En verano de 2008, Diario SUR bajo el titular "Frigiliana pide un préstamo de 100.000 euros para terminar un jardín botánico", publica que "el futuro jardín botánico y la plaza de ocio de Frigiliana estará en la zona de Los Bancales, junto al pabellón cubierto. [...] Ocupará 6.200 metros cuadrados, con plantas autóctonas y una instalación de gimnasia para la tercera edad. [...] Hasta ahora se han invertido 225.000 euros. El Consistorio ha pedido un crédito de 100.000 para terminarlo. [...] Está previsto que el nuevo recinto se inaugure en 2009."

⁴¹ De cerca de 160 habitantes a poco más de 1000. En total, unos 6500 habitantes en casi 390km².



8. Frigiliana - La reserva verde de "El Portón".

individualizados de protección tampoco tuvieron efecto alguno. Una nueva normativa con planteamiento común y desarrollo individualizado, actualmente en redacción, adolece de los mismos defectos de siempre: ignorar el carácter integrado del patrimonio y destacar elementos singulares con efecto decorativo.

La grandiosidad del paisaje de secano, esencialmente arborícola -a base de castaños, morales, higueras y zumaque-, junto con el monte mediterráneo, domina en el valle del Genal. Los cultivos de secano, y su abandono, se revelan en el paisaje por la presencia de dos estructuras construidas: las terrazas y las eras. Su valor radica tanto en el interés histórico, como testimonio de una producción que tan importante fue en la economía comarcal, como en su interés medioambiental.

El paisaje del hábitat disperso, de chozos, bodegas y alquerías, reunía valor productivo y habitacional, correspondiendo a una explotación agrícola y/o ganadera, con escaso impacto en el entorno. Sus restos, abandonados y arruinados, están siendo suplantados en la actualidad por construcciones de nueva planta con marcado uso secundario-residencial, fuerte impacto visual y mayores demandas y consumos ambientales, del mismo modo que podríamos decir, en términos generales, para la vivienda en los núcleos de población.

En los pueblos, las iglesias parroquiales -que en su mayor parte datan del siglo XVI- unen a su valor simbólico como centros de religiosidad, el de constituir el tipo más numeroso de edificación monumental que es, además, referente principal en la trama histórica de los núcleos, aunque ya no se distinguen en el perfil urbano con tanta facilidad como antaño: son frecuentes los casos en que las nuevas casas superan con creces la altura de las iglesias. Los cementerios estuvieron junto a las iglesias hasta que en el siglo XIX fueron construidos otros nuevos en el borde de las poblaciones. Las ermitas y capillas, esencialmente lugares de culto religioso de menor rango canónico que las iglesias, tienen una importante significación social -que se muestra especialmente en las fiestas y celebraciones- y simbólico-territorial de diversa escala -de local a supralocal- como hitos y marcadores del espacio.



9. Fuente Nueva de Parauta.

Igualmente, los calvarios, las cruces y los humilladeros tienen valor religioso y también significación territorial.

Otros hitos urbanos principales son los relacionados con actividades de subsistencia y, especialmente, las fuentes, que no sólo han sido lugares de abastecimiento cotidiano, sino también, como aquellos de carácter religioso antes referidos, lugares de sociabilidad por excelencia, adonde acudían las vecinas –principalmente a llenar los cántaros. Realmente se trata de aljibes con bóvedas trasdosadas que recogen y almacenan el agua de un venero para abastecimiento humano. Cada barrio de cada núcleo de población dispone de al menos una fuente que, por lo general, está asociada a un lavadero y un abrevadero, formando un conjunto en el que, o las tres partes se yuxtaponen, o bien se distribuyen próximas en el espacio inmediato. Por lo general, están situadas en el borde de los barrios, aunque suele haber otra fuente en la plaza principal. Aún mantienen, parcialmente, el carácter de puntos de sociabilidad en razón de su ubicación, especialmente las situadas en el centro del pueblo, aunque su valor subsistencial haya pasado a un segundo plano [9].

Sin duda, uno de los principales paisajes del valle del Genal es el de cultivo de regadío en terrazas, el de las huertas, el de las vegas, que -sin embargo- ha pasado desapercibido para muchos. Así, el geólogo Orueta, a principios del siglo XX, llegó a decir que “lo accidentado del suelo impide el cultivo de regadío, que en este valle [del Genal] puede decirse que no existe. Salvo en algún que otro pequeño recodo del río que permite la implantación de un huerto de naranjos y hortalizas regado por acequias, el resto del valle es de secano”. Esta expresión sólo puede explicarse por un conocimiento ‘distante’ del Valle –desde lo alto de sierra Bermeja, podríamos decir-.



10. *Esquema Alpandeire sobre imagen*
Google 2004

La significación histórica y cultural de estos sistemas de cultivo intensivo en el Genal es tal que su existencia va aparejada al establecimiento de una red de hábitat permanentes como hasta entonces no se había dado. No sabemos de cuándo datan exactamente las huertas; les suponemos origen medieval y paralelo a los núcleos de población, aunque en los siglos posteriores –en el XVIII, especialmente en el XIX, y también en el XX- algunas han podido ser ampliadas y otras han desaparecido.

En época subactual, estas huertas –en régimen de propiedad o en arrendamiento- tenían orientación *comercial*, aunque las dificultades de transporte en el Valle –hasta hace unas décadas tenía que ser a lomos de bestia- encarecían la producción dificultando su salida al mercado. Se cultivaban principalmente frutales (en general, y especialmente cerezos y naranjos) y hortalizas; y no hace mucho tiempo también tabaco. Hoy, muchas de ellas están abandonadas.

Los sistemas hidráulicos que hoy vemos, en activo o fósiles, son –por lo general- locales, aunque en algunos casos afectan a municipios colindantes, y han supuesto uno de los principales elementos de interacción social a escala local y supralocal.

Casi al azar, vamos a detenernos brevemente en los Huertos de Alpandeire [10].

Alpandeire es una pequeña población⁴². Cabrillana refiere que las “*ricas tierras de vega*” de Alpandeire mantenían a cincuenta y una familias en época morisca. Los Huertos es el área de cultivo de regadío más grande y próxima a Alpandeire, y más cercana aún al despoblado morisco de Pospitar. Se extiende desde El Foncal hasta La Junta con el arroyo de Gorgote. Se riega con el agua del Nacimiento de los Bancales y del Nacimientillo, acumulándola previamente en el Estanque, una alberca colectiva de forma circular de la que arranca la acequia de los Huertos. Esta acequia, antes terriza, está ahora cementada como sus quebraderos –partidores-.

Los regantes mencionan un *alcalde de aguas* como figura arbitral, que no era elegido ni pagado, sino que así era designado el regante que estaba al final del sistema –correspondiendo con el *cabero* de las huertas de la Meseta rondeña-, de modo

⁴² Según el Instituto de Estadística de Andalucía, el municipio tenía 278 habitantes en el año 2008.

que estaba especialmente interesado en el buen funcionamiento del sistema para que a su parcela también llegara el agua.

Cada usuario del sistema participaba, cuando así lo disponía el *alcalde de aguas* en la limpieza de la alberca, el Estanque, y de la acequia hasta el quebradero de su banal. Las mujeres trabajaban en la huerta y regaban, pero no participaban en el mantenimiento –limpieza, especialmente- del sistema. No había albercas particulares.

En la temporada de riego, se dejaba llenar el Estanque durante la noche. “*Al apuntar el sol*” se abría para empezar a regar. A las doce del día se volvía a tapar. A las cuatro de la tarde se volvía a abrir, y al ponerse el sol se tapaba hasta el día siguiente. De modo que sólo se regaba de día.

El agua se distribuía por turnos de horas y días en una tanda semanal entre las diferentes huertas: *las de arriba*, a las que correspondía “*el bosa*” (lo que bosa o rebosa) de la alberca los domingos por la mañana; *las huertas chicas*, a las que les correspondían el lunes y el martes; y *las grandes*, las de abajo, que tenían todos los días de la semana.

El agua del Estanque iba toda junta hasta el Molino de Anita. Allí partía, y una iba llana hasta la Molinilla –algunos dicen *Molineta*- y otra la dejaban caer al arroyo”, que se aprovechaba “para echar el agua abajo”, hacia los otros huertos y molinos. En la Molinilla volvía a partirse, “una para los huertos chicos y otra que volvía al arroyo”, para los huertos y los molinos de abajo.

Las protoindustrias localizadas a lo largo del tiempo en esos sistemas hidráulicos del valle son molinos harineros, de aceite y de zumaque, además de alguna sierra hidráulica, tenerías, una ferrería, y otras industrias sin determinar.

En los usos actuales del agua, todos -salvo excepción- se han convertido en consuntivos de manera que no se reutiliza el agua. Esa excepción la constituyen las fuentes públicas, aunque en algunos casos la apropiación de que han sido objeto ha pervertido el uso de origen. El carácter finalista de los usos supone también una simplificación de la interactividad de los agentes sociales relacionados. La fragilidad de los sistemas hidráulicos y su desintegración en las últimas décadas se evidencia también en la debilidad de la estructura asociativa de los usuarios. La mayor parte de las agrupaciones de regantes no tienen -salvo en Igualeja- reconocidos sus aprovechamientos históricos y siguen tomando y repartiendo el agua en una especie de uso consuetudinario modificado y adaptado a la marginalidad creciente de la actividad.

En 1985, en el Plan especial de protección del Medio Físico de la provincia de Málaga y Catálogo de espacios y bienes protegidos (PEPMF), se preveía la redacción de *Normas subsidiarias de ámbito supramunicipal en el Valle del Genal*, atendiendo a la necesidad de contar estos municipios (Parauta, Cartajima, Igualeja, Júzcar, Pujerra, Faraján, Alpandeire, Atajate, Benadalid, Benalauría, Algotocín, Jubrique, Benarrabá y Genalguacil) con algo más que una “Delimitación de Suelo Urbano”, y al hecho de ser considerados “núcleos de población integrados en el paisaje”. No se llegaron a hacer.

En 1993, las corporaciones municipales de Benadalid y Benalauría, movidas por el interés de proteger el patrimonio arquitectónico y urbanístico de sus respecti-

vos núcleos de población ante la creciente demanda de renovación –perfectamente explicable- y de nueva construcción, y la amenaza que representaba la consiguiente aplicación de la ordenanza de edificación de la normativa urbanística provincial entonces vigente, solicitaron para sus respectivos núcleos de población la incoación de expediente de declaración BIC como Lugar de Interés Etnológico⁴³. La Comisión Provincial de Patrimonio propuso a la Consejería la incoación de esos expedientes. La visita de los responsables y técnicos de la Dirección General de Bienes Culturales concluyó que dado que el problema era común a los otros pueblos del valle del Genal, la solución también debería serlo, de modo que lo adecuado sería un plan para todos, que pronto –se decía- se emprendería. Aquel planteamiento, en principio correcto, fue aceptado por ambos Ayuntamientos. Pero pasado el tiempo sin que hubiera nada, el “ir todos juntos”, significó una forma de castigo para los que querían “ir más deprisa” cuando otros –incluida la instancia administrativa competente- ni siquiera se habían “puesto en pie”. Y el deterioro llegó, imparable. La arquitectura vernácula empieza a ser un bien escaso en el valle del Genal. Tanto dentro de los cascos urbanos como en el campo van desapareciendo, abandonadas, las construcciones vernáculas y los espacios a ellas vinculados, sustituidas por nuevos tipos de vivienda, en algunos casos de mejor habitabilidad, pero sin duda estandarizados a partir de un denominado “estilo turismo rural”.

En 2006, veintiún años después del PEPMF, fueron presentados los documentos de avance del Plan General de Ordenación Urbanística (PGOU) de once de ellos (Algatocín, Alpandei, Benadalid, Benalauría, Benarrabá, Faraján, Genalguacil, Igualeja, Jubrique, Júzcar, Pujerra) redactados por la Diputación de Málaga⁴⁴.

Afortunadamente, esos PGOU están aún en fase de redacción, porque, dado que el objetivo de los mismos es regular los usos urbanos, esto es, dibujar los “desarrollos urbanísticos” de las nuevas áreas de construcción que se prevén tanto en los núcleos como en el diseminado, el patrimonio cultural no sale muy bien parado, podríamos decir. De hecho, el uso rural es determinado como “incompatible”⁴⁵.

El concepto de paisaje que en allí se maneja es puramente superficial: “es la manifestación externa del territorio y está íntimamente relacionada con la percepción del sujeto o lo que el observador es capaz de percibir. El paisaje es el espacio que rodea al observador o el entorno visual del punto de observación”⁴⁶. Además, como se dice que “*la belleza de este paisaje es el valor principal de su deterioro*”, los desmanes parecen estar justificados.

Los Catálogos de Patrimonio adjuntos a estos planes presentan un repertorio

⁴³ En base a dos informes elaborados por quien esto escribe.

⁴⁴ Se pueden consultar en la página web de la Diputación Provincial.

⁴⁵ En las Ordenanzas particulares para el núcleo tradicional establecidas en la Normativa urbanística se dice que el uso dominante es el residencial (Art.14.1), mientras los usos incompatibles (Art.14.3) son el rural, la gran superficie comercial, el funerario, el uso de la pequeña, mediana y gran industria así como la industria agropecuaria.

⁴⁶ Avance del PGOU de Algatocín 2006, pág. 104.

—escaso— de elementos —edificios— singulares y aislados, y muestran un conocimiento del ‘terreno’ que, excepto en lo arqueológico —realmente exhaustivo⁴⁷—, no parece ir más allá del “viaje exploratorio”. Igualmente carecen de exposición de criterios que justifiquen la inclusión o no de un inmueble en el mismo, ni para determinar el grado de protección que se le adjudica.

En ese sentido, resulta especialmente incongruente la distinción entre tres categorías de patrimonio: histórico, arqueológico y etnográfico. En primer lugar, porque el denominado *patrimonio etnográfico* es puramente nominal, reducido a la vivienda y a alguna fuente en el núcleo, a algunos molinos y lagares, algunas cruces, hornos y otros elementos aislados en el diseminado, que son contemplados como meros inmuebles de interés “ambiental”, como si fuera resultado de la ‘mirada’ formalista tan habitual en el arqueólogo o en el historiador del arte. Y en segundo lugar, porque esa clasificación, y desde esa ‘mirada’, conlleva la inconveniente determinación apriorística del grado de protección para cada tipo de bien patrimonial. O es relevante el bien, y hay que conservarlo y protegerlo, o no es relevante y no hay que intervenir; pero no es más relevante un bien porque sea susceptible de ser estudiado con metodología arqueológica o porque lo sea con metodología antropológica, o histórica, o por todas ellas juntas.

En cualquier caso, en pleno cumplimiento de la ley⁴⁸, no se establece más protección efectiva de la que afecta a lo arqueológico y a los monumentos, que en este caso se reducen a las iglesias. Se citan otros inmuebles más, individualizados, descontextualizados, pero sin protección alguna.

Sobre la arquitectura tradicional, ese conjunto de elementos que nunca se pretendieron singulares y que reúne valores históricos, artísticos y culturales, en muy pocos casos son tenidos en cuenta otras cualidades que las referidos a la imagen exterior de los edificios, ni más criterio que el “fachadista”, formalista y decorativista. La atención que en comparación se presta a cuestiones relativamente banales como los detalles ornamentales parece reveladora de que su presencia o no, ha podido determinar impropriamente la inclusión del inmueble en el catálogo. En cualquier caso, resulta un error tratar de establecer una reserva formada por una serie limitada de elementos históricos o tradicionales que en un plazo mayor o menor de tiempo se convertirán en “islas” artificiales y descontextualizadas en un entorno radicalmente transformado, donde acabarán siendo percibidas como elementos obsoletos, no en sí mismos sino por contraste con su entorno transformado. Precisamente, en la mayor parte de los casos no ocurre así en la actualidad, pues comparten con su contexto urbano unas características comunes que son precisamente las que hay que proteger, porque sólo mediante la salvaguarda del medio se puede garantizar la pervivencia, el buen funcionamiento y la lógica de los elementos que lo integran: no

⁴⁷ Más teniendo en cuenta que la Diputación Provincial cuenta para lo relacionado con el Patrimonio en toda la provincia con un solo técnico.

⁴⁸ Para el planeamiento, la Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía no obliga a más análisis que el arqueológico [Art. 29.1], al que se añade lo que ya esté “identificado” por la Administración competente.

se trata de atesorar –descontextualizadas- unas cuantas frases –o palabras- más o menos geniales, sino de permitir que el relato que compone la arquitectura heredada siga estando articulado, mantenga la significación que lo hace valioso y comprensible, y siga ofreciendo así los beneficios que desde el punto de vista cultural, funcional y visual ha venido ofreciendo.

También se ignora la categoría de bienes culturales que tienen las vegas y huertas del Valle del Genal y el carácter monumental que en conjunto tienen estos complejos sistemas de captación y conducción de agua, los espacios irrigados y las estructuras de transformación; se omite su valor social, se desdeña su valor ambiental; se renuncia al mantenimiento de un paisaje cultural reduciéndolo a la marginalidad, sin haber intentado -ni siquiera estudiado- la viabilidad de espacios de tanto valor social y cultural como éstos.

Es curioso cómo en Alpandere se mencionan como inmuebles a proteger una serie de molinos en ruinas a lo largo de la acequia de los Huertos, pero son “olvidados” el Estanque y las huertas, los elementos que aquilatan y articulan el valor social principal. Y que, como los molinos, podrían, en último caso, ser clasificados como “arqueológicos”.

Se olvida que el principal activo del valle del Genal es su cultura en el sentido más amplio del término, que se manifiesta en un paisaje en mosaico resultado de su propia historia -incluyendo lo que absurdamente se clasifica como *Medio Ambiente*, imposible de comprender separado de la cultura-. Son los espacios agrícolas, ganaderos, forestales y de hábitat, en ese medio físico concreto, lo que caracteriza y singulariza el Genal. Pero como espacios vivos, activos productiva y socialmente.

Afortunadamente, la redacción de estos Planes y Catálogos es aún provisional.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Por traer a colación un caso -y salvando las distancias socioeconómicas-, podríamos hablar de la consideración de éstos valores en los sistemas de regadío tradicionales en el Valais suizo, donde las acequias son consideradas como “equipamiento” agrícola o turístico⁴⁹, según los casos⁵⁰, e incluidas en la normativa de planeamiento y, aplicando así los principios de ordenación del territorio⁵¹ dar respuesta a diferentes demandas: 1) salvaguarda de los sitios de valor y los elementos culturales, 2) refuerzo del turismo extensivo y “blando”, y 3) respeto a la diversidad de los elementos estructurantes del paisaje.

Desde el punto de vista del patrimonio sociocultural -como señalan algunos investigadores suizos, y en especial Crettaz- no se llega a valorar estos elementos

⁴⁹ REYNARD, E. (1995) “L’irrigation par les bisses en Valais. Approche géographique”. *Les bisses. Actes du Colloque International. Annales Valaisannes*, S.H.V.R. pág. 47.

⁵⁰ REYNARD, E. (1995) *op. cit.* pág. 58.

⁵¹ SCHWERY, R. (1995) “Inventaire, classement, politique de mise en oeuvre et mesures de protection des bisses en Valais”. *Les bisses. Actes du Colloque International. Annales Valaisannes*, S.H.V.R. págs. 173-185.

hasta que los cambios -las mutaciones- en la estructura productiva los convierten en excepcionales; se inicia así el proceso de selección de elementos "espectaculares" a "heroizar" y "emblematicar", "disneylandizar"⁵² en definitiva, privilegiando las "individualidades" con un "bricolaje de restos"⁵³ sobre el "conjunto" -que pierde así la totalidad de su sentido social- en perfecta coherencia con la lógica moderna y posmoderna: lo moderno e innovador junto con lo arcaizante -inventado-, reforzándose uno a otro; como expresa Crettaz siguiendo a M. Foucault⁵⁴, produciendo una doble arqueología del paisaje: aquella objeto de la arqueología propiamente dicha, y aquella otra del discurso y de lo visible⁵⁵.

La cuestión principal radica en la necesidad de una visión integradora del Patrimonio, basada en soluciones globales y locales, afrontando la realidad de sus manifestaciones inmuebles, muebles y de actividad, en su propio contexto socioeconómico. Para cada caso es necesario partir del análisis histórico, social y económico de la comunidad afectada, de la relación entre hábitat y área de producción, de sus perspectivas de futuro, de las implicaciones de los cambios de forma de vida con la introducción y potenciación de nuevos recursos económicos, con el fin de determinar los instrumentos de tutela adecuados y su puesta en práctica. Hay que documentar lo existente, y a partir de ahí, estudiar el mantenimiento de los usos y el aprovechamiento posible. Hay que evitar que el paisaje que llevan aparejadas las figuras de protección se convierta en un mero escenario "pintoresco", y habrá que superar la concepción "arqueologista" -en el sentido más restrictivo del término- de los bienes culturales.

La protección de este tipo de patrimonio 'histórico-arqueológico-etnológico' debería ser un objetivo prioritario, al tener fuertes implicaciones en el desarrollo local y al tratarse de un patrimonio vivo, tan vulnerable, de recuperación imposible por la falsedad que ésta supondría. La orientación hacia el marco territorial debe superar el reduccionismo de la 'urbanización/ordenación de territorio' entendida como 'delineación' desde la 'racionalidad' del arquitecto-urbanista erigido en técnico único, con el complemento -absolutamente subordinado, en todo caso- del arqueólogo y del historiador del arte, y dar lugar a nuevas miradas y nuevos puntos de vista y, desde

52 CRETZAZ, B. (1995) "Autour du bisse. Pour une problématique globale". *Les bisses. Actes du Colloque International. Annales Valaisannes*, S.H.V.R., pág. 18. Y añado yo: obviando, claro, la creatividad, la calidad y la excelencia que caracterizan a los productos Disney.

53 *Ibidem.*, pág. 22.

54 *Ibidem.*, pág. 26.

55 CRETZAZ, B. *Ibidem.*, pág. 31 de modo más crudo y concluyente: "Estamos actualmente en esta fase nueva de posmodernidad, una de cuyas características, para los Alpes, es la movilización exhaustiva de todos los restos de cara a nebricolajes publicitarios, mediáticos, arquitectónicos, u otros. [...] Preparados, así como he dicho más arriba, por un largo proceso de emblematización, la acequia-resto está preparada para una etapa nueva en el Disneyland alpino. Se podría incluso afirmar que la acequia puede estar asegurada más que ningún otro resto, de un incremento de interés y de moda, al satisfacer a todos los actores de la disneylandización: los indígenas [...], los indígenas ambientalistas [...], los ecologistas [...], los promotores turísticos y los responsables de márquetin [...], el turista en general [...], el investigador [...], ignorando a veces que participa en la puesta en valor científico-mediático-ecológico-turístico de la "vieja acequia" convertida en último resto". Traducción propia.

luego, a la participación de los directamente interesados.

Los inmuebles pueden, y deben, estar protegidos desde la normativa urbanística, teniendo en cuenta la diversidad de su naturaleza: desde infraestructuras de producción y transformación que constituyen un solo inmueble, hasta de amplio desarrollo geográfico, como los sistemas hidráulicos, las redes viarias tradicionales-, o la vivienda; así como los lugares con o sin estructuras arquitectónicas asociadas, tanto en hábitat concentrado como en disperso; unos pueden ser tratados, a priori, desde la singularidad, porque así han sido concebidos e interpretados: como expresión de un estatus social, o como manifestación de una funcionalidad concreta; pero otros, y especialmente las estructuras productivas, sólo cobran sentido en el conjunto.

Inseparables del “paisaje”, las actividades productivas “tradicionales” también tener el reconocimiento de su valor cultural que permita su viabilidad, orientándolos a la producción de calidad que rentabilice la actividad y capitalice la plusvalía de siglos de creación y mantenimiento. Tal vez para algunos esto pudiera parecer un tanto ‘artificial’, por lo que supone de intervención al margen de la ‘selección natural de ‘los tiempos’ o ‘del mercado’; pero si en beneficio del Patrimonio Cultural se admite la protección y conservación de los inmuebles -y del paisaje considerado inmueble-, no parece haber razón para no dar tratamiento igual a la actividad que los crea y mantiene, entendida en este caso como protección conservativa. Proteger no es solamente limitar y controlar, es también asesorar y prevenir.

En último caso, el mantenimiento de las actividades “tradicionales” implica el reconocimiento del derecho a la libertad de promoción, de elección, de identificación.

La pérdida de espacios y lugares es exponente de un cambio drástico en la concepción del paisaje, que ha pasado de ser espacio cultural interactivo a ser escenario de uso turístico, sin reparar en que la actividad primaria que lo produce es la misma que asegura su pervivencia. No se trata sólo de una mera cuestión estética, sino puramente cultural: la terciarización de una economía poco antes primaria no puede dejar de tener efectos en la naturaleza de la comunidad⁵⁶ y en todo lo que de ella resulta. Los cambios son inevitables, y en tantos casos deseables. El modo en que estos se producen y los resultados que dan no siempre significan una mejora.

El seguidismo de las categorías administrativas de tutela del Patrimonio cultural parece dirigido a reservar parcelas sectoriales de actividad, cuando no a respaldar estrategias contrarias a una visión integrada del Patrimonio. Los prejuicios y los clichés derivados de la idea de “tesoro” -especialmente ‘artístico-arqueológico’, la lentitud cuando no la inacción de la Administración competente, el excesivo peso de ‘lo urbanístico’ -con el ‘hipertrofiado’ el papel del arquitecto/urbanista-, al que se ha unido en los últimos tiempos el lastre de “lo turístico” -y el advenimiento de los gestores turístico-culturales-, imposibilitan una gestión efectiva del Patrimonio. En definitiva, la gestión del Patrimonio es una tarea compleja, que no complicada, no tanto

⁵⁶ SANTANA, A. (1997) *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* pág. 79.

por cuestiones técnicas sino, especialmente, por la cantidad de intereses que se entremezclan, principalmente económicos (inmobiliarios) y políticos (en el sentido más partidista del término). El escaso dinero del que (salvo 'proyectos emblemáticos', esto es, susceptibles de rápida rentabilidad política) se suele disponer, junto con la práctica ausencia de sector privado y de participación ciudadana, son las muestras más notables de una realidad que bascula encorsetada entre la precariedad y la virtualidad.

El resultado de aplicar un modelo parcial y discutible, como hasta ahora, que sólo tiene en perspectiva el presente (de algunos⁵⁷) más inmediato, puede tener como consecuencia la hipoteca del futuro. Frigiliana funcionó durante algún tiempo como modelo para los núcleos del Genal. Hoy es más bien un 'aviso' de lo que se avecina. Por eso, precisamente, podría (¿aún?) ser éste último el sitio de ensayo de otra manera de entender la gestión del patrimonio cultural en el medio rural, su significado y su posible aprovechamiento/disfrute, para redefinir los términos de una dialéctica tan desigual.

A fin de cuentas, como dice Martínez de Pisón, "el único documento de la Historia que no está archivado es el paisaje y es de todos, incluso de los que aún están por nacer"⁵⁸.

⁵⁷ HERGET, W. , GUERRERO, J. y COMPÁN, D. (1996) "La acequia de Aynadamar y su entorno. El sacrificio de un patrimonio en aras de intereses sectoriales". *Paderborn Geographische Schriften*, 10.

⁵⁸ "Entrevista a Eduardo Martínez de Pisón, Catedrático de la UAM" por Maribel del Álamo. *Revista Ambiente*, noviembre 2002:17.

La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería *L'Effort Moderne* en el París de la Gran Guerra

Belén Atencia Conde-Pumpido
Universidad de Málaga

RESUMEN

Dentro del marco de la primera mitad del siglo XX, la Primera Guerra Mundial supone el mayor y más inesperado horror para la Europa del momento. París, entonces capital indiscutible de la vanguardia europea se sume en una depresión cultural como consecuencia del cierre de sus galerías, salones y revistas, y al cese de la mayor parte de la actividad artístico-comercial. En un clima xenofobo en el que ciertas manifestaciones artísticas eran vistas como de preponderancia más germánica que francesa, aparece un marchante dispuesto a convertirse en el abanderado del nuevo arte cubista.

PALABRAS CLAVE: Vanguardia./Cubismo/ Léonce Rosenberg/ Galería L'Effort Moderne, 1914-1919/ Defensa Teórica/ Exposiciones Cubistas

The entry in scene of Léonce Rosenberg and the gallery L'Effort Moderne in the Paris of the Great War

ABSTRACT

During the first half of the XX Century, the First World War constitutes the most unexpected and horrific episode in the history of Europe to date. Paris, at the time undisputed capital of the european avant-garde, slumps into cultural depression due to the closure of its galleries, salons and reviews, while trade in the art world also comes to an almost complete standstill. In a xenophobic atmosphere where certain artistic movements are viewed as being of predominantly German rather than French influence, a new Art dealer, prepared to champion the new cubist art, appears on the scene.

KEY WORDS: Avant-garde/ Cubism/ Léonce Rosenberg/ L'Effort Moderne Gallery, 1914-1919/ Theoretical Defense/ Cubist Expositions

A mediados de julio de 1914 Kahnweiler deja París para marcharse de vacaciones, como hacía cada año, dejando allí todas sus pertenencias y, con ellas, todas las obras cubistas que poseía, que se hallaban repartidas entre su casa y la galería, sin tomar precauciones ante la tensa situación que se vivía en aquellos momentos¹. Dada la animadversión de Francia hacia Alemania, que se llevaba gestando desde los años previos a la guerra y más enérgicamente con el estallido de ésta, Kahnweiler, en su condición de alemán, es considerado enemigo de Francia², imposibilitándosele el regreso.

* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, Belén: "La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería L'Effort Moderne en el París de la Gran Guerra", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 427-433. Fecha de recepción: Octubre de 2009.

¹ Vid. SILVER, K. *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

² La contraposición a Alemania y todo lo que ella representaba no tardó en extenderse ideológicamente por todo el país. Henri Bergson analizaba el problema franco-alemán como un conflicto espiritual entre el despotismo –representado por Alemania– y la libertad –representada por Francia– (ANTLIFF, M. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton, 1993); por su parte, Félix Sartioux, en su *Morale kantienne et morale humaine*, sentencia la ideología alemana –incluida la filosofía y más concretamente a Kant– de mentiras hipócritas (SARTIAUX, F. *Morale kantienne et morale humaine*, Hachette, París, 1917), mientras que Pons, en *La guerre et l'âme française* en 1915 llega a acusar a la filo-



1. JUAN GRIS, *Le Verre*, 1919.

parte, un gran número de ellos fueron llamados a filas, que abandonarían en distintas fechas y por distintos motivos. Entre ellos se encontraban Braque, Derain, Duchamp-Villon, La Fresnaye, Gleizes, Metzinger, Léger o Villon. Paralelamente había también voluntarios, como fue el caso de Apollinaire o Marcoussis, quienes en su calidad de polacos podrían haber renunciado a luchar en la guerra -siendo Polonia

Paralelamente, el propio cubismo empieza a verse como un arte, sino alemán, prominentemente extranjero: por una parte, Kahnweiler, su principal marchante³, era alemán, así como Udhe, uno de sus más fieles compradores⁴. Incluso el hecho de que Picasso y Gris fuesen españoles empezó a verse con recelo⁵. La supuesta filiación del cubismo con Alemania fue rápidamente desmentida por Amédée Ozenfant, quien desde *L'Elan* hacía campaña a favor de éste⁶, al igual que Guillaume Apollinaire, quien se apresuraba a describir el cubismo como "*una escuela franco española y más sencillamente latina*"⁷.

Por su parte, los artistas y literatos que habían compuesto el círculo cubista antes de 1914 empieza a dispersarse al comenzar la guerra. De un lado, aquellos que no participaron en ella, como era el caso de Picasso o de Juan Gris, en su condición de españoles, deciden abandonar momentáneamente París en pos de destinos del sur de Francia⁸; por otra

sofía alemana de anticatólica y antifrancesa (PONS, A. *La Guerre et l'âme française. Vers une double victoire. Seize conférences*, Bloud et Gay, París, 1915).

³ Acerca de la importancia de Kahnweiler como marchante y difusor del cubismo durante los primeros años de la guerra *vid.* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, B. "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger", *Boletín de Arte*, nº 29, Universidad de Málaga, 2008, págs. 563-568.

⁴ Sobre el papel de Udhe como comprador del cubismo y la importancia de su colección, *vid. id.* "Los compradores del cubismo", *Laboratorio de Arte*, Universidad Hispalense, Sevilla, 2008/2009, en prensa.

⁵ GREEN, CH. "Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición", en AA.VV. (Dr. TINTEROW, G). *Juan Gris 1887-1927*, Ministerio de Cultura, Banco de Bilbao, Madrid, 1985, pág. 93

⁶ Así lo afirma el propio Ozenfant desde la revista: "*La campagne de L'Elan a démontré que le Cubisme ne devait rien aux Allemands*", ("*La campaña de L'Elan ha demostrado que el Cubismo no debía nada a los alemanes*"), OZENFANT, A. "Notes sur le Cubisme", *L'Elan*, París, diciembre 1916, n. p.

⁷ APOLLINAIRE, G. Carta abierta del 22 de septiembre de 1917, *Mercur de France*, París, 16 octubre de 1917, *cf.* GREEN, CH. *Art in France 1900-1940* (trad. Condor, M.), Cátedra, Madrid, 2001, pág. 349.

⁸ Mientras que Picasso está en Avignon con Eva, Gris y su mujer, cortos de dinero, suplican a Kahnweiler quien, desde Roma, no puede ayudarlos. Finalmente, deciden viajar hasta Collioure, donde Matisse los acoge, en CABANNE, P. *L'Épopée cubiste*, Les Editions de l'Amateur, París, 2000, pág. 347.



2A y B. Cartones de invitación a las exposiciones de Auguste Herbin y Fernand Léger en la Galería L'Effort Moderne, en 1918 y 1919 respectivamente.

potencia neutra en el conflicto-, pero que prefirieron participar en ella. Tampoco fueron menos los exiliados o expulsados, como fue el caso de Kahnweiler, o Marie Laurencin, quien, habiéndose casado con un alemán en 1914 no tiene más remedio que huir de Francia, fijando su residencia en España. Por su parte, los Delaunay parten en un primer momento a Portugal para pasar posteriormente a España así como Le Fauconnier se instala en los Países Bajos. Duchamp decide probar suerte en América, al igual que Gleizes, quien posteriormente sigue el camino de Laurencin y los Delaunay y marcha a España.

Por tanto, la situación cultural y artística en París no era muy alentadora: a la dispersión de artistas había que sumar la de los marchantes y coleccionistas, en muchos casos extranjeros, así como el cierre de galerías y salones, por no mencionar el de revistas y periódicos.

Es en este momento cuando entra en escena Léonce Rosenberg, hijo de un coleccionista de antigüedades así como de obras impresionistas recientemente fallecido. En 1915, cuando fallece su padre, Rosenberg se encuentra con una herencia que incluye una galería en la *Avenue de l'Opera* y una pequeña fortuna. Paralelamente, su hermano Paul, que estaba sensiblemente interesado en el impresionismo, abre otra galería en *Rue de la Boétie*⁹. Sin embargo, Léonce no estaba interesado en el impresionismo y postimpresionismo, por lo que no tardó en vender la mayor parte de las obras para invertir en otro tipo de arte más afín a su personalidad. Lo cierto es que Léonce fue audaz al interesarse por el cubismo hacia 1914, momento en el que Kahnweiler había abandonado París, las galerías cerraban y los artistas necesitaban marchantes que los ayudasen a vender su obra, pero ello no habría sido posible sin las figuras de André Level, Pablo Picasso y Juan Gris, quienes convencieron a

⁹ COOPER, D; TINTEROW, G. *The essential cubism. Braque, Picasso & their friends 1907-1920*, The Tate Gallery, 1983, pág. 20.

Rosenberg de ser el único capaz de ocupar el puesto que había dejado Kahnweiler¹⁰.

A partir de 1915, Rosenberg comenzará a rodearse de Picasso y Gris y de todos aquellos que éstos últimos recomendasen, siendo 1916 el año clave de la formación de lo que más tarde sería *l'Effort Moderne*. Así, sólo el 18 de abril de 1916, Rosenberg firmaría un contrato de exclusividad con Henri Laurens¹¹, Diego Rivera¹² y Auguste Herbin¹³, mientras que dos días después haría lo propio con Juan Gris¹⁴. El 11 de junio sería el turno de Metzinger¹⁵, así como el de Braque en invierno del mismo 1916¹⁶. En el caso de Jacques Lipchitz, Gino Severini, Henri Hayden o María Blanchard, la inexistencia de contratos nos impiden saber con certeza la fecha exacta de la unión comercial entre ellos y el marchante francés, sin embargo algunas cartas conservadas entre cada uno de ellos y Rosenberg demuestran que éstas ya tenían efecto en 1916¹⁷. La entrada de Léger al grupo de Rosenberg fue bastante posterior, retrasándose hasta el verano de 1918 cuando éste aún se encontraba en el frente¹⁸. Por su parte, Picasso era el único de ellos que no había firmado un contrato con el marchante; éste, consciente del carácter carismático del pintor, no quiso arriesgarse a perder su colaboración en el grupo por presiones de carácter comercial. Pese a ello, Rosenberg contaba con Picasso como la piedra angular de su futura galería¹⁹, tal y como Gris le había indicado²⁰.

Pese a que durante la guerra servía en la Oficina Central de Campaña de las Fuerzas del Aire Aliadas, y por ello, no pasaba mucho tiempo en París, aprovecha-

¹⁰ DEROUET, CH. "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918", en AA.VV. *Henri Laurens*, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq, Lille, 1992, págs. 39-40.

¹¹ LAURENS, H; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.497), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹² RIVERA, D; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.1248), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹³ HERBIN, A; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.310), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁴ GRIS, J; ROSENBERG, L. Contrato, París 20 abril 1916 (10422.298), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, *cf.* AA.VV (DEROUECH, CH.), *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París, 1990, págs. 22-24. El hecho de que el contrato con Gris se firmase con posterioridad a otros artistas que, en ocasiones habían sido presentados a Rosenberg por el propio Gris, se explica por las dificultades que encontraba el artista para liberarse de su anterior contrato con Kahnweiler para poder firmar uno nuevo.

¹⁵ METZINGER, J; ROSENBERG, L. Contrato, París, 11 junio 1916 (10422.721), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁶ BRAQUE, G; ROSENBERG, L. Contrato, París, 24 noviembre 1916 (10422.30), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁷ LIPCHITZ, J. A Léonce Rosenberg, París, 14 mayo 1916 (C13 9600.1023), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; BLANCHARD, M. A Léonce Rosenberg, París, 1 octubre 1916, (C3 9600.3), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁸ LÉGER, F; ROSENBERG, L. Contrato, París, 9 agosto 1918, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, *cf.* AA.VV. *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives, París, 1996, págs. 35-38.

¹⁹ En una ocasión en primavera de 1916, Rosenberg le dijo "*Nosotros seremos invencibles. Usted será el creador. Yo seré la acción*" Archivos Picasso, 24 marzo 1916, en DAIX, P. *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont S.A., París, 1995, pág. 796, *cf.* ZAPPALÀ, C. "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra", *Commentari d'arte*, Roma, 7/8. 2001/02 (2005), nº 20-23, pág. 12.

²⁰ En una carta a Rosenberg datada el 2 de junio de 1916, el pintor le dice "(...) *pero mi opinión es que los*

ba sus escasas visitas para frecuentar, siempre que le era posible, los estudios de los artistas cubistas que conocía, y siendo por tanto imperativo mantener sus relaciones comerciales epistolalmente, al menos hasta 1918, lo cual explica la importancia que las correspondencias entre los artistas y el marchante tienen para reconstruir los avatares de este período²¹.

Rosenberg había proyectado una serie de exposiciones que mostrasen la nueva realidad del cubismo, su continuación y avances, lo cual, dados los avatares de la guerra, así como su imposibilidad de permanecer en París más que por un tiempo limitado, no sería factible con anterioridad a 1918. Sin embargo, la falta de exposiciones no era un impedimento para una defensa teórica del movimiento perfectamente orquestada por el propio marchante, así como por algunos artistas pertenecientes a la galería o literatos simpatizantes del cubismo como Pierre Reverdy o Maurice Raynal. El punto central de la defensa cubista durante los años de la guerra se centraba en la demostración de la continuación del cubismo como movimiento así como su directa vinculación al clasicismo francés propiamente dicho en contraposición a las pretendidas raíces extranjeras que el clima xenófobo de la Francia en guerra promulgaba²².

El público tuvo oportunidad de ver inaugurada la galería de Rosenberg



2. GEORGES BRAQUE, "Café-Bar", 1919.

Únicos indispensables, pero verdaderamente indispensables para quien quiera tener en la mano este movimiento pictórico son Picasso y Braque", GRIS, J. A Léonce Rosenberg, París, 2 junio 1916 (9600-380), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; *cf.* AA.VV. (DEROUET, CH.), *op. cit.*, pág. 29. Para una edición en español, *vid.* JIMÉNEZ BLANCO, M.D. *op. cit.*, pág. 105.

²¹ En el caso de los pintores cubistas de l'Effort Moderne sólo dos libros alusivos a correspondencias entre Fernand Léger y Juan Gris y su marchante han sido publicados, ambos por el Centre Georges Pompidou de París. En el caso de Fernand Léger además se ha publicado DEROUET, CH. *Fernand Léger: une correspondance de guerre à Louis Pougnon 1914-1918*, Centre Georges Pompidou, París, 1990 y en el de Juan Gris habría que remarcar las publicadas por Douglas Cooper donde se recogen las intercambiadas por el pintor y otras figuras como Daniel Henry Kahnweiler o Maurice Raynal. Paralelamente y en cuanto al resto de artistas de l'Effort Moderne, sólo contamos con algunos artículos, casi siempre de Derouet en colaboración con el MNAM donde se recogen fragmentos de algunos de ellos, particularmente Diego Rivera, Henri Laurens o Georges Braque.

²² Así, se suceden una serie de publicaciones por parte de Reverdy desde la recién fundada *Nord-Sud* que defendían el carácter prominentemente intelectual del cubismo, que lo convertían en objetivo y por tanto verdadero. Éste sería el núcleo de posteriores publicaciones en diversos panfletos editados por el propio Rosenberg con sello de *L'Effort Moderne*, en los que la defensa al cubismo se torna filosófica con referencias a Platón, Kant, Emerson o Locke, con títulos tan sugerentes como *Cubismo y Tradición* (ROSENBERG,

l'Effort Moderne, y por tanto las obras cubistas afines a tal defensa teórica en primavera de 1918, fecha en la que se abre la exposición de Auguste Herbin –entre el 1 y el 22 de marzo de 1918²³-. A ésta seguirán las de Henri Laurens, Jean Metzinger, Fernand Léger, Gris, Severini, Picasso y el resto de los integrantes de ésta, a lo largo de todo el 1919²⁴.

Al apoyo, o al deseo por parte de la crítica de una vuelta a la naturaleza²⁵ había que unir las opiniones que dichas exposiciones celebradas por Rosenberg en su galería estaban provocando. De todas ellas, una particularmente llamó la atención; la de Georges Braque, celebrada en marzo de 1919. De ella se concluyó que el cubismo, finalmente rendido ante las evidencias, había vuelto al orden de la naturaleza. Esta idea fue mayoritariamente defendida por *La Nouvelle Revue Française* de la mano de Jacques Rivière, su director, -quien afirmaba que el cubismo había salvado la pintura por medio de la vuelta a la tradición, gracias a los grandes procedimientos de Braque²⁶- y André Lhote, su colaborador como crítico de arte, que aseguraba que la exposición de Braque mostraba a la vez la importancia y la insuficiencia del cubismo, así como el propio cubismo no podía ser otra cosa que una fórmula de transición²⁷, tan constructiva como destructiva, motivo por el cual, Braque había relajado su disciplina, lo que dentro del cubismo era visto como anarquía²⁸.

Si Lhote atacaba los procesos constructivos de Gris, que creaban una realidad en vez de centrarse en los procesos de orden y construcción ya presentes en la naturaleza²⁹, Allard acusaba al repertorio cubista de repetitivo y mecánico, alarmán-

L. *Cubisme et Tradition*, Ed. de l'Effort Moderne, París, 1920) o *Cubismo y Empirismo (id. Cubisme et Empirisme*, Ed. de l'Effort Moderne, París, 1921). Por su parte, Raynal colaboró con un escrito de las mismas características llamado *Algunas intenciones del cubismo* (RAYNAL, M. *Quelques intentions du cubisme*, Ed. de l'Effort Moderne, París, 1919), a lo que habría que sumar la no pretendida colaboración de Kahnweiler, quien, con la publicación de su *El camino del cubismo*, (KAHNWEILER, D-H. *Der weg zum Kubismus*, Delphin Verlag, Munich, 1920), escrita en 1914 y referente al cubismo hasta 1914, pero publicada en 1920, parecía defender los postulados filosóficos de *l'Effort Moderne*

²³ *Carton d'invitation à l'exposition Auguste Herbin du 1er au 22 Mars 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

²⁴ Entre la exposición de Herbin y Laurens hubo un margen de nueve meses dadas las dificultades de la guerra. Por tanto, hubo realmente dos inauguraciones de la galería, una primera con la exposición de Herbin y una segunda en diciembre de 1918 (*Carton d'invitation à l'exposition Henri Laurens du 5 au 31 Décembre 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París) que aseguraba una continuidad expositiva. A partir de aquel momento, las exposiciones personales se realizaron con una periodicidad mensual.

²⁵ vid. CENDRARS, B. "Modernités. Quelle sera la nouvelle peinture?", *La Rose Rouge*, París, 3 mayo 1919; *id.* "Modernités. Quels seront les maîtres?", *La Rose Rouge*, París, 9 mayo 1919; *id.* "Pourquoi le cube s'effrite", *La Rose Rouge*, París, 15 mayo 1919.

²⁶ ROSKILL, M. *The Interpretation of Cubism*, The Art Alliance Press, Londres / Toronto, 1985, págs. 102-103.

²⁷ Ya André Salmon había dado una charla en la exposición celebrada por Severini en Lyre et Palette el 9 de diciembre de 1917, en la que exponían tanto cubistas como no cubistas, en la que el crítico afirmaba que el cubismo no podía ser la última respuesta en arte, dado su carácter intrínseco de renovación. Esta afirmación le valió las ofensas de Metzinger y Gris (en GREEN, CH. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1987, pág. 9). Esta charla fue posteriormente publicada por el propio Salmon en SALMON, A. "Cubisme et camouflage", *L'Europe Nouvelle*, París, nº 39, 5 octubre 1918, pág. 1876.

²⁸ LHOPE, A. "Exposition Braque", *La Nouvelle Revue Française*, París, nº 69, 1 junio 1919, págs. 153-157.

²⁹ *id.* "Cubism and the Modern Artistic Sensibility", *Athenaeum*, Londres, septiembre 1919.

dose ante su vulgarización y comercialización³⁰. Por su parte, Vauxcelles alaba la exposición de Picasso en la galería de Paul Rosenberg por sus dibujos suaves y libres³¹, tan acordes con el nuevo espíritu clasicista del momento.

La entrada de Rosenberg en el cubismo fue por tanto algo no excesivamente meditado. En realidad, éste no sabía demasiado sobre el cubismo, por lo que comparaba indistintamente todo aquello que le parecía cubista, y sin lugar a dudas, él mismo fue el motivo de que algunos artistas que practicaban una pintura cézanniana por aquellos entonces, dieran el salto definitivo al cubismo, en algunos casos, más por interés que por convencimiento propio³². Pero también es cierto que fue gracias a él que Gris y Picasso pudieran trabajar durante la guerra, así como que pudiesen hacerlo tanto Léger como Braque a su vuelta del frente de manera inmediata; que fue en el seno de su galería donde se organizaron las primeras exposiciones cubistas propiamente dichas tras la guerra, y que, tanto Rosenberg en calidad de marchante, como los simpatizantes de la galería o sus propios pertenecientes, constituyeron la mayor defensa del cubismo durante los años más negros de su historia.

³⁰ ALLARD, R. "L'Avenir de la Peinture", *Le Nouveau Spectateur*, París, n° 1, 10 mayo 1919, pág. 4.

³¹ PINTURRICHIO, [VAUXCELLES, L.], "Picasso", *Le Carnet de la Semaine*, París, 5ème année, n° 229, 26 octubre 1919, pág. 9.

³² DEROUET, CH. "De la voix et de la plume. Les émois 'cubistes' d'un marchand de tableaux", *Europe, revue littéraire mensuelle*, París, 60ème année, n° 638-639, junio-julio 1982, págs. 51-52.

Arte, iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992)

Juan Manuel Martín Robles
Universidad de Jaén

RESUMEN

José María Aguilar Collados, escultor y religioso, se presenta ante nosotros como ejemplo preclaro de artista influido por el medio y su tiempo; parámetros definitorios de una plástica, siempre figurativa, cuya evolución lógica le llevará del neobarroco a una apuesta decidida por estéticas más vanguardistas espiritualmente influenciadas por formas románicas y góticas. Especial incidencia tendrán en su obra y pensamiento las directrices emanadas de la Sacrosanctum Concilium.

PALABRAS CLAVE: Arte/ Iglesia/ José María Aguilar Collados/ Escultura.

Art, church and renovation. The influence of the postconciliar thought in the work of the sculptor Jose Maria Aguilar Collados (1909-1992)

ABSTRACT

José María Aguilar Collados, sculptor and religious, appears before us as artist's illustrious example influenced by the way and his time; parameters characteristic of a plastic arts, always figurative, whose logical evolution will take him from the neobarroco to a bet decided on more ultramodern aesthetics spiritually influenced by Romanesque and Gothic forms. Special incidence will have in its work and thought the emanated guidelines of Sacrosanctum Concilium.

KEY WORDS: Art/ Church/ José María Aguilar Collados/ Sculpture.

Escultor formado, tras su paso por las aulas del Liceo Francés y la Institución Libre de Enseñanza¹, ambientes en los que ideas humanistas y aires de renovación cultural fluían libremente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando bajo el magisterio de Miguel Blay Fábregas (1866-1936) y José Capuz Mamano (1884-1964), la evolución plástica de José María Aguilar Collados [1] (Madrid, 16/V/1909– Palma de Mallorca, 11/III/1992), “escultor de imágenes que salían de su espiritualidad, condimentada de Biblia y ansiosa del infinito, profundamente cristiana y ecuménicamente enlazada con el deleite universal de la búsqueda de Dios”², quedará caracterizada, en líneas generales, por dos aspectos fundamentales: la influencia que en el escultor jerónimo tendrá el *medio* en el que desarrolle su plástica, aspecto éste directamente relacionado con su activa vida monástica; y la progresiva

* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel: “Arte, Iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992)”, en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 435-455. Fecha de recepción: Octubre de 2009.

¹ Vid. JIMÉNEZ-LANDI, A.: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid, Ed. Complutense, 1996.

² LLABRES MARTORELL, P. J.: “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, pág. 12.



3. José María Aguilar Collados
(1909-1992).

importancia que la Iglesia concederá, a partir del pontificado de Juan XXIII (1958-1963), al Arte Contemporáneo como expresión apropiada para reflejar los dogmas y misterios cristianos.

De las enseñanzas recibidas de sus mentores en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Blay y Capuz, observamos en la producción de Aguilar Collados ciertas referencias que se mantendrán en toda su evolución artística, en especial, las inquietudes figurativas y simbólicas que impregnarán toda su obra y que le llevarían a manifestarse, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, contrario a lo abstracto y, por tanto, cercano a modelos naturalistas, que no academicistas, propuesta estética ésta última de la que también se declararía “decididamente opuesto”³.

MEDIO Y TIEMPO EN LA OBRA DE AGUILAR COLLADOS.

Los diferentes destinos geográficos en los que Aguilar Collados desarrollará su obra, ámbitos en los que la mayor o menor influencia de la tradición imaginera local redundarán directamente en la libertad con la que, respecto a la crítica especializada y la opinión pública, creará el artista sus imágenes, influirán notablemente en su producción, condicionando la evolución formal, iconográfica y estética de la misma.

Así, mientras que tras su ingreso en el segoviano monasterio jerónimo de santa María del Parral le llegarían diversos encargos, de órdenes religiosas y particulares, a los que hará frente manteniéndose en la corriente naturalista y academicista imperante⁴, unas obras en las que, continuando la restauración historicista y el mimetismo de modelos del pasado⁵, el peso de la tradición será determinante; el traslado al convento sevillano de san Isidoro del Campo, etapa coincidente con los

³ AGUILAR COLLADOS, J. M.ª: *Discurso de ingreso "Iconografía de San Jerónimo"* (Sevilla, 1959).

⁴ Entre la numerosa bibliografía existente al respecto *vid.* CIRICI PELLICER, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977; AA. VV.: *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976; CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1990.

⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.: “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginería de posguerra”, en AA. VV.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad, 2001 (tomo I), págs. 641-660.

primeros pasos dados por la Iglesia hacia la aceptación del Arte Contemporáneo, supondrá un primer momento de quiebra en el que, frente a la hostilidad con la que el medio, social y religioso, se mostraba ante las novedades plásticas, observamos como Aguilar apuesta por la línea de futuro e innovación que caracterizará su obra postconciliar, aspecto especialmente evidente en aquellas imágenes que realizase para edificios de nueva creación en los que habría de establecerse una relación armónica, un diálogo fluido entre la realidad espacial, un conjunto arquitectónico de líneas funcionales, y los iconos representados.

La ruptura respecto a las rémoras estéticas naturalistas, aún tangibles en algunas obras del periodo sevillano, se acentuará una vez trasladado a Inca; destino último donde la libertad creativa de Aguilar, afianzada en la plena aceptación de las propuestas conciliares y tan sólo atenazada por su delicado estado de salud, le harían derivar hacia una plástica figurativa alejada de convencionalismos realistas; una escultura, liberada de rémoras academicistas y obligados simbólicos, en la que plasmaría las propuestas teóricas que, sobre la imagen meditacional –aquella que es “apta para recordarnos verdades, que ahondemos en su sentido, gustemos de ellas, las asimilemos y nos decidamos a obrar”, “excita la imaginación para que la razón se aproveche”⁶–, defendiese en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla) en 1959.

Consciente de los nuevos valores expresivos de la plástica de su tiempo, y conocedor de la importancia que había de concederse al Arte como complemento para una correcta interpretación litúrgica del espacio, José María Aguilar siempre tuvo presentes las normas que desde Roma se daban al respecto.

La lectura de los textos de Juan XXIII y, en especial, de los postulados expuestos en el capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, marcarán un punto de inflexión en su obra y pensamiento estético; entonces se iniciará un proceso de abstracción simbólica progresivo que le llevará desde la figuración naturalista desarrollada anteriormente –fase en la que primará tanto la búsqueda de ideales estéticos inmanentes, como cierto ensimismamiento decorativista notablemente influido por el ambiente y el momento histórico–, hasta unas imágenes, cercanas a la producción escultórica contemporánea, en conexión con la vanguardia europea, en las que renuncia voluntariamente a la definición de lo superfluo, acentuándose, a través de una cada vez mayor nitidez en formas y volúmenes, la búsqueda del pleno simbolismo religioso.

Gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de preocupaciones formales y un mayor interés en el *símbolo* representado, en el *icono*. Si en sus primeras producciones el material, en ocasiones de escasa calidad, quedará dignificado bajo una cuidada policromía, en la que mostrará un virtuoso trabajo artesanal, tras la lectura de los textos pontificios material y técnica quedan casi al descubierto, utilizándose tan sólo el color con fines iconográficos. La materia transformada por la gubia se convierte en reflejo del universo interior del artista; un mundo

⁶ AGUILAR COLLADOS, J. M.^a: *Discurso...*, op. cit.



2. *Crucificado (hacia 1954). Parroquia de los PP. Paúles (Carabanchel). Detalle.*

donde, dadas sus especiales circunstancias, la oración se convierte en ideal a transmitir a través de la imagen, lo que le llevaría a intentar, como el mismo confesase, "imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar"⁷.

Esta evolución, técnica y estética, le llevará a oscilar entre la búsqueda de valores estéticos y la plasmación de significaciones litúrgicas. Por ello, incluso tras la lectura y aceptación de los textos emanados del Concilio Vaticano II (1962-1965), su ruptura respecto a modelos anteriormente desarrollados no será radical, pudiendo establecerse dos momentos evolutivos durante los cuales, y dependiendo del destino final del encargo, también volverá a hacer uso de modelos cercanos al naturalismo.

El primer periodo, anunciado en el *Calvario* de la parroquia de Carabanchel

[2], quedará definido como un instante de *quiebra atemperada*.

Momento claramente influenciado por las nuevas propuestas que parte de la jerarquía eclesiástica aceptaba tras las manifestaciones de Juan XXIII en su *Alocución a los artistas en la IX Semana Internacional de Arte Sacro* (1961), ahora la fractura respecto a modelos anteriores, más patente a nivel teórico-estético que plástico, no será tan arriesgada en el caso de Aguilar como en otros escultores contemporáneos no vinculados a la vida monástica o religiosa. No se trata de romper con la tradición, sino iniciar una progresión hacia nuevos modelos estéticos en los que las formas contemporáneas se adaptan, que no someten, a la transmisión del nuevo mensaje evangélico; esto le impulsará a alejarse de posibles influencias plásticas neobarrocas, y centrar su atención en las creaciones que se llevaban a cabo en la zona Centro y Norte de la Península Ibérica, áreas más cercanas, geográfica e ideológicamente, a las propuestas internacionales coetáneas y en las que el peso de la tradición imaginera y la recuperación de tradiciones pietistas, como los desfiles procesionales de Semana Santa, será menor.

Su madurez artística, y la ruptura, casi definitiva, con la tradición, llegando al máximo grado de libertad creativa, se inicia durante los últimos años hispalenses y se desarrolla en plenitud tras asentarse en Inca. Ahora, y aunque algunas oscilaciones hacia remedos naturalistas frenarán su total vinculación a la escultura religiosa

⁷ LLABRES MARTORREL, P.: "Imágenes para orar", *ARA, Arte Religioso Actual. Publicación del Movimiento Arte Sacro*, 55, Madrid, 1978, págs. 22-23.

de vanguardia, si se observa en la obra del monje jerónimo cómo la plasmación de valores litúrgicos se antepone a cualquier otra estimación artística o estética; cómo sus investigaciones plásticas, aunadas a la profundización en el estudio de los métodos de oración Zen, le derivan a unas formas de gran simplicidad, casi inacabadas, donde predomina la estilización de la línea; unas imágenes infundidas de su espíritu místico, en las, que por encima de ideales como la belleza o la armonía compositiva, prevalecerá la transmisión de sensaciones religiosas.

LA PERMANENCIA EN LOS MODELOS BARROCOS.

El miércoles 21 de enero de 1942, siguiendo los consejos espirituales de D. Josemaría Escrivá de Balaguer⁸, Aguilar Collados profesaba en el monasterio jerónimo de santa María del Parral (Segovia); tomaba entonces el nombre de fray José María de Madrid. Su retiro coincidirá con un momento artísticamente definido por unas especiales circunstancias, históricas y sociales, que, como señalase Eduardo Carretero, “pesaron sobre el modelo de encargo”⁹. El nuevo Estado canalizaba sus encargos “hacia la exaltación del régimen y su ideario”¹⁰; la Iglesia española, inspirada en valores tradicionales y diametralmente opuesta a propuestas de vanguardia, había de hacer frente, tras el conflicto bélico, a un urgente restablecimiento espiritual y material¹¹.

El tiempo histórico, la condición de religioso de Aguilar Collados y los consejos que, acerca de la libertad que había de concederse a los artistas sacros, emanan de la *Mediator Dei*¹², junto al origen de sus encargos, serán factores determinantes para que, a lo largo de estos primeros años, la suya sea una plástica de corte realista influenciada por modelos castellanos anteriores a 1936. Una producción en la que, por otra parte, continuará las formas que en tiempos inmediatamente anteriores a su ingreso en la Orden Jerónima dejase manifiestas en piezas como el relieve en piedra policromada *Virgen con el Niño*¹³ o en algunos ejemplos de su producción pictórica, como la pintura mural, realizada en la década de 1950, en la que representaría una

⁸ AA. VV.: *Josémaría Escrivá de Balaguer: un hombre de Dios. Testimonios sobre el Fundador del Opus Dei*. Madrid, Palabra, 2002, págs. 12-13.

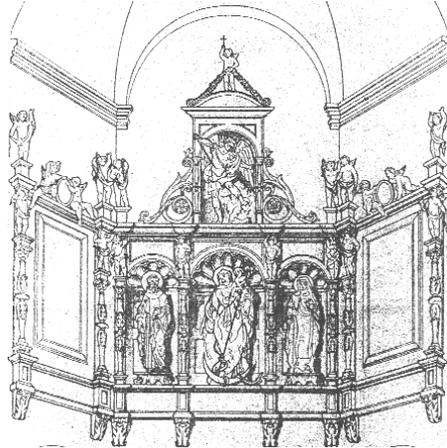
⁹ CARRETERO MARTÍN, E.: *Discurso pronunciado en la entrega de la Medalla de Honor 2004*. Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 2004, pág. 12.

¹⁰ PÉREZ, C.: *La escultura del siglo XX*. Madrid, Historia 16, 1991, pág. 17.

¹¹ D'ORS, C.: “Escultura sacra española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, 2002.

¹² Si bien en el texto de Pío XII se admite, no sin claro recelo, el Arte Contemporáneo como expresión propia para la representación de lo religioso, estas nuevas formas no dejarán de estar siempre sometidas al criterio de la Iglesia, negándose, especialmente en lo que se refiere a la figuración y representación, la total libertad a los artistas: “No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confeccionan aquéllas, pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y gusto personal de los artistas” (*Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”* (1947), canon 239).

¹³ Conservado en las galerías interiores del monasterio de santa María del Parral, el relieve presenta un pésimo estado de conservación, lo que no permite su reproducción.



3. *Virgen con el Niño (pintura mural). Monasterio de El Parral (Segovia).*

4. *Diseño para retablo mayor (hacia 1950). Monasterio de El Goloso (Madrid).*

escena doméstica entre Jesús y María [3] en la que la cercanía y ternura entre ambas figuras queda patente en la actitud de diálogo visual y el roce de sus manos.

La línea de proximidad estética y formal a la tradición imaginera mostrada en éstas y el *San Francisco de Asís*, imagen de “línea muy realista”¹⁴ conservada en la capilla de la Hospedería del Valle de los Caídos¹⁵, será continuada por José María Aguilar en las obras que llevase a cabo para el templo del primer monasterio de la Concepción Jerónima. Iglesia monacal de formas ojivales para la que proyectó un interesante conjunto retablístico y escultórico, actualmente disperso a causa de los sucesivos traslados de esta comunidad religiosa.

Tres retablos fueron proyectados por Aguilar, antes de 1950, para esta capilla conventual. De éstos el más interesante será el que ocupaba el espacio poligonal del presbiterio; un retablo [4] en el que, a diferencia de los otros dos, inspirados en modelos neogóticos, predominará la decoración de corte clásico en base a guirnaldas, rocallas y elementos geométricos. En éste, junto a dos cuadros de gran formato dispuestos en los extremos, se habían de distribuir, en su único piso, una

¹⁴ GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T.: *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, pág. 349.

¹⁵ Respecto a cuál fue su aportación al ornato escultórico del Monumento del Valle de los Caídos, debemos señalar que éste es un punto aún por esclarecer a través de la comparativa estilística y una rigurosa revisión de los documentos existentes. Si bien Díaz Vaquero sitúa a Aguilar colaborando junto a Juan de Ávalos (1911-2006) desde los primeros trabajos escultóricos, apuntando que la suya pudo ser una importante contribución [DÍAZ VAQUERO, M.ª D., “Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Riotinto”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pág. 392], si nos atenemos a obras documentadas, de todo el programa iconográfico allí desarrollado sólo se debería a la mano de aquél la talla en madera policromada del *San Francisco de Asís*.

Inmaculada Concepción, además de un *San Jerónimo* y una *Santa Paula* –tallas, estas dos, que llegarían a ejecutarse–. Cerrando el ciclo iconográfico, en el ático, se situaría una talla de *San Miguel venciendo al demonio* [5].

Todo el cuerpo del retablo se sustentaba sobre cuatro grandes ménsulas, con decoración de hojas de acanto, que se continuaban verticalmente en unas estilizadas columnas abalaustradas, coronadas por figuras de angelotes que, a modo de atlantes, ‘soportaban’ la cornisa superior. Rematando el conjunto, sobre un frontón curvo, un pequeño *putti* enarbolaba la Cruz; culminación última del programa iconográfico proyectado, que se iniciaba bajo el retablo, con la presencia del sagrario, y se continuaba con las figuras centrales de la *Inmaculada* y *San Miguel*.

A ambos lados de este cuerpo central, separados de éste y situados en ángulo respecto al mismo, siguiendo la forma geométrica de la cabecera, se ubicarían los dos grandes lienzos que, según el testimonio de las religiosas, fuesen realizados por el padre José María. La propia estructura de calles del retablo serviría de marco arquitectónico a unas pinturas sobre fondo dorado, remedo de tradiciones bizantinas, en las que se representaban dos grupos de ángeles cantores de estilizada figura¹⁶, cuyas miradas estaban dirigidas hacia la figura central del conjunto, la *Inmaculada*, imagen de tamaño superior al natural, en la que mantendrá el padre Aguilar los presupuestos iconográficos característicos de la *Inmaculada Franciscana*¹⁷: una mujer joven encinta, erguida sobre el creciente lunar y aplastando a la serpiente con su pie derecho, coronada por doce estrellas y vestida con túnica blanca y manto azul, en sus brazos, dispuestos a modo de trono, porta al Niño.

Sobre la *Inmaculada*, representación de la *mujer apocalíptica* y símbolo de la Iglesia, se disponía en el proyecto retablistico el grupo escultórico, ubicado hoy en el claustro alto del monasterio, de *San Miguel venciendo al demonio*; un arcángel sin



5. *San Miguel venciendo al demonio* (hacia 1950). Monasterio de El Goloso (Madrid). Detalle.

¹⁶ Estos cuadros decoran las paredes de la actual iglesia conventual.

¹⁷ Para un completo estudio de esta variante iconográfica, defendida por el teólogo franciscano John Duns Scotto (1266-1308), vid. MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: “La Inmaculada franciscana”, en F. J. MARTÍNEZ MEDINA, J. M. MARTÍN ROBLES y M. SERRANO RUIZ (eds.): *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*. Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, págs. 71-81.



6. *Virgen de la Soledad (1953). Iglesia de La Anunciación (Berja, Almería). Detalle.*

alas, de fornida complexión y varonil rostro, ataviado como soldado y cubierto con un purpúreo manto recogido sobre su brazo izquierdo, que, arrogante ante el pecado, clava su lanza, en forma de cruz, en la sien de la representación maligna sometida bajo sus pies.

En las naves laterales de aquella primera capilla, en el espacio anexo al presbiterio, se ubicaban otros dos retablos, neogóticos, dedicados a San José y la Virgen del Carmen¹⁸. En ambas muestras de su actividad como proyectista de retablos seguirá un mismo esquema compositivo: banco de azulejos valencianos; sotabanco; cuerpo dividido en tres calles diferenciadas por columnios goticistas, espacios verticales a su vez divididos en dos pisos los laterales y con un único encasamento el central, de mayor amplitud; y ático. Un dosel de crestería gótica se ubicaría sobre los encasamientos, en los que se alternará la pintura con

la escultura. Será la decoración de cada uno de los retablos, vinculada a la advocación titular del mismo, la que los individualizará. En el caso del retablo dedicado a San José, a través de la decoración pictórica, realizada directamente sobre la madera dorada del retablo, se relatarán diversos episodios de la vida de Jesús en los que tendrá cierto protagonismo su padre terrenal (*Nacimiento de Jesús, Presentación en el Templo, Huida a Egipto y Regreso de Egipto*); en su ático se presentará, en relieve, el escudo de la Orden Jerónima. Las pinturas que, bajo dosel, se ubicarán en el retablo dedicado a la Virgen del Carmen harán referencia a la Vida de la Virgen (*Anunciación, Pentecostés, Asunción y Coronación por la Santísima Trinidad*); en el ático aparecerá la iconografía carmelitana de las ánimas del purgatorio, clara referencia a la titular del retablo.

Siguiendo la recuperación de modelos historicistas propuesto en estas imágenes, en 1953 realizaba Aguilar una bella imagen, formal y conceptualmente vinculada con la *Inmaculada* del Goloso, de la *Soledad de María*¹⁹ [6]; talla firmada y data-

¹⁸ Ambos retablos, de 230x310 cm., se encuentran en la actualidad desmontados, tal como señala la priora del monasterio, Sor Paula María de la Cruz. Anteriormente, tras el primer traslado de la comunidad religiosa, se situaron en el claustro principal del monasterio.

¹⁹ Vid. MARTÍN ROBLES, J. M.: "Arte religioso contemporáneo, recuperación patrimonial y fervor popular en Berja. La Virgen de la Soledad, obra de José María Aguilar Collados (1909-1992)", *Farua. Revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*, 12 (2009), págs. 211-228.

da en la leyenda que en letras capitales, a modo de decoración, encontramos en la parte baja del dorado tocado que sobre el manto cubre a la imagen: "LA HIZO A MAYOR GLORIA DE MARÍA SANTÍSIMA UN MONJE DEL PARRAL V-VI-MCMLIII".

Vestida con túnica roja, ornamentada con dorados tondos en los que se representan pequeños angelotes de rubios cabellos, manto azulado, con interesante esgrafiado en la parte posterior, que cubre su cabeza y queda abierto desde la cintura por la disposición de los brazos, y sandalias, sobre las que deja el escultor caer suavemente los pliegues formados por la túnica, es ésta una representación de la *Soledad de María* en la que el artista ha centrado toda la intensidad dramática del momento en el rostro, de apolíneas facciones juveniles y en la expresiva posición de sus manos. En su diestra porta la corona de espinas y los tres clavos, elementos de la Pasión de Jesús que ofrece al espectador y hacia los cuales dirige su lánguida mirada; la mano izquierda se sitúa a la altura del corazón, simbólica referencia al sufrimiento de la Madre.

Talla en la que continuará el padre Aguilar la tradición neobarroca de anteriores producciones, en la *Virgen de la Soledad*²⁰ demuestra maneras, técnicas y compositivas, más depuradas. Si en la *Inmaculada* realizada para las madres jerónimas del Goloso la talla adolecía de cierta pesadez en los pliegues de manto y túnica, y de cierta complacencia formal en el modelo y la composición, en esta *Virgen*, de bello rostro y delicadas manos, si bien aún se mantiene dentro de un decorativismo excesivo, del que se desprenderá en imágenes posteriores, se muestra más audaz, especialmente al abandonar la tradición iconográfica iniciada por Gaspar de Becerra en 1565, dejando a un lado el riguroso luto, en favor de los tonos que, durante la vida de Cristo, representan simbólicamente la humanidad (rojo) y divinidad (azul) de María. También se alejará, en una aproximación ya a su propuesta meditacional, del abatimiento físico y la expresión afligida que caracterizará a la representación clásica; todo el dramatismo contenido de la escena se concentrará, como corresponde a la búsqueda de valores simbólicos que caracterizará toda la obra de Aguilar, en la composición triangular que conforman manos y rostro.

EL CAMINO HACIA LA RENOVACIÓN.

Ningún punto de encuentro, formal o conceptual, hallaremos entre el *Calvario* que realizase, hacia 1954, para la parroquia erigida en el barrio de Carabanchel por la comunidad paulista y su labor escultórica anterior. Por primera vez su talla se desvincula de modelos historicistas. Se presiente ya en ésta lo que será su obra más personal, aquella que quedaría inicialmente influida por la lectura de la Encíclica *Mediator Dei* –texto en el que si ya se atisban ciertos ecos de modernidad artística éstos quedarán en cierta medida reprimidos por la servidumbre material y “la debi-

²⁰ En la actualidad, gracias a la financiación de la Obra Social de Unicaja, esta talla está siendo restaurada.

da reverencia”²¹ que los artistas debían a la Iglesia–, se apoyaría en las llamadas de Juan XXIII al *aggiornamento* –actualización, modernización–, y tendrá un verdadero punto de inflexión en la lectura de los textos del Concilio Vaticano II, tras la plena aceptación por parte de la Iglesia de los presupuestos estéticos contemporáneos.

Será la expresiva cabeza del *Crucificado*, imagen a cuyos pies se sitúan las tallas en madera policromada de la *Virgen* y *San Juan*, donde especialmente podemos observar como su plástica comienza a alejarse de modelos pretéritos, para aproximarse a la nueva figuración religiosa que, tras la guerra civil, comenzó a desarrollarse en España; tendencia “a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, y en la que el efecto estético de los materiales junto a su tratamiento técnico desempeñan un papel fundamental”²².

Otra novedad más hallamos en este *Crucificado*, talla en la que se observan préstamos formales de la escultura monumental desarrollada por Juan de Ávalos en el Valle de los Caídos. Comienza a prefigurarse ya la imagen de Cristo que, especialmente tras su llegada a Inca, desarrollará a la luz de los textos conciliares y las nuevas propuestas litúrgicas emanadas de los mismos: un nuevo Hombre-Dios que, lejos de morir en la Cruz, renace de ella; imagen diametralmente opuesta a la imagen sufriente de Cristo promovida desde la Contrarreforma y mantenida durante siglos por la Iglesia.

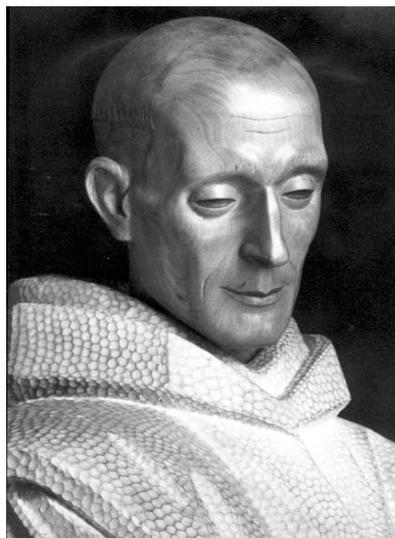
Esta *Calvario* será una de las últimas obras que Aguilar ejecutaría en el taller de El Parral. En diciembre de 1956 la Orden jerónima decidía trasladarlo a Sevilla para que, como prior del monasterio de san Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), cuidase espiritualmente de la nueva fundación y llevase a cabo la rehabilitación material del inmueble [7]. Desde el instante preciso de su llegada a su nuevo destino lo Barroco, representado especialmente por las obras de Juan Martínez Montañés (1568–1649) que en el espacio claustral se atesoraban, estará continuamente presente en sus tareas monacales. También en el *medio* en el que habrá de desarrollar su actividad escultórica será referente obligado, como consecuencia de los procesos tardíos de recuperación patrimonial impulsado por Cofradías y Hermandades sevillanas y la labor de imagineros afines a la estética neobarroca.

Ajeno a estas influencias, continuando la línea que prefigurase en el *Calvario*, profundiza en la búsqueda de nuevos valores estéticos que, al tiempo que lo alejan de la producción naturalista imperante, lo acercarán a novedosas propuestas figurativas donde lo simbólico prevalecerá sobre lo emocional. Definitivamente se alejará, a pesar de lo hostil del *medio*, de la estética barroquista y el ambiente religioso y populista sevillano; fiel a sus principios estéticos, Aguilar seguirá mirando hacia la Meseta y el Centro de la Península para allí hallar sus referentes.

Da comienzo ahora una etapa durante la cual se incardinará hacia la búsqueda de propuestas estéticas que se identificasen con las recomendaciones que sobre Arte y Liturgia promulgaba la Iglesia contemporánea; hacia unos modelos que, en pri-

²¹ PÍO XII: *Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”*. Roma, 1947, canon 239.

²² GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T., *Aproximación...*, op. cit., pág. 35.



7. Fray José María de Madrid oficiando en el monasterio de Santiponce.

8. San Bruno (1959). Cartuja de santa María de Montealegre (Tiana). Detalle.

mera instancia, no supondrán un alejamiento radical respecto a la tradición escultórica hispana, sino una adaptación, inspirada en una postura conciliadora entre tradición y vanguardia, de lo pretérito a su concepción espiritual y simbólica de la imagen.

Este proceso de madurez y ruptura se verá negativamente influenciado tanto por el *medio*, como por el tiempo en el que se sucedería. La situación de la escultura religiosa andaluza coetánea, en la que tendrán plena vigencia los modelos barrocos, junto al momento histórico en el que llegó Aguilar a Sevilla, caracterizado por la recuperación de la imaginería procesional, frenarán su evolución plástica. Todo esto supondría que, aunque su obra fue reconocida en diversas ocasiones por sus contemporáneos, llegando a ocupar, el 19 de noviembre de 1959, un sillón en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, también fuesen numerosas las críticas que, por lo novedoso de su apuesta, recibiría. Juicios contrarios que, como destacaría D. Manuel Castro Román, discípulo en Sevilla del padre Aguilar, no le llevarían a desistir de sus planteamientos²³, llevando a cabo en sus obras “una búsqueda continuada de la belleza a través de la simplicidad de las formas”²⁴.

De todas las obras que durante este periodo llevará a cabo, su impresionan-

²³ Según el testimonio del padre Castro, “fue bastante incomprendido, cosa que llevó con elegancia hasta el final, nunca se quejaba” (correspondencia mantenida entre el autor y el religioso sevillano).

²⁴ “El escultor P. José María de Madrid”, *ABC. Edición de Andalucía*, Sevilla, 30 de agosto de 1964.

te *San Bruno* [8] será una de las pocas que no se realizaron para decorar algún templo sevillano de nueva construcción. Encargado por el entonces prior del monasterio, y amigo del padre Aguilar, D. Bartolomé, éste habría de presidir la sala capitular de la Cartuja de Santa María de Montealegre, en Tiana (Barcelona).

Talla sufragada por el matrimonio gerundense De Pont, uno de cuyos hijos, monje cartujo en Montealegre, sirvió como modelo al escultor, en ésta el juego de luces y sombras producido por los angulosos pliegues del ancho hábito cartujo, acusado por el *contraposto* de su pierna derecha, junto a la extrema delgadez de las manos del santo y su cadavérica faz, conceden a la pieza gran expresividad; característica que, en la concepción original de la pieza, quedaría remarcada por la disposición, en acusados ángulos expresionistas, de seis estrellas que, emergiendo de la propia figura del santo cartujo, representarían a los compañeros ermitaños que acompañaron a San Bruno en su visita al obispo de Grenoble. Tan sólo el sereno semblante del santo, en el cual se esboza una sonrisa complaciente, junto a la humildad que nos transmiten sus ojos entornados y la leve inclinación de su cabeza, contrarrestan la expresividad de una pieza en la que Aguilar conseguirá un acertado equilibrio entre forma e ideales religiosos.

Dentro de la producción desarrollada en Sevilla por el padre Aguilar tendrá especial importancia su aportación al ornato de iglesias y capillas de nueva planta; modernas construcciones de uso cultural, funcionales y desornamentadas, en las que la verticalidad y simplicidad de sus figuras, carentes de rebuscados artificios barroquistas, se insertarán armónicamente. Así se podría comprobar en mayo de 1960, cuando se inaugurase la sevillana iglesia de san Vicente de Paúl; templo para el que realizaría, por encargo del padre Vicente Franco, cuatro imágenes iconográfica, formal y técnicamente relacionadas, por la representatividad que éstas tendrán para la congregación vicentina, por la estilización de la línea, la acusada verticalidad y las formas angulosas de los pliegues, y el expresivo uso de la policromía.

En el momento de la inauguración oficial del templo se encontraban finalizados y ubicados en el lugar para el que habían sido proyectadas dos de estas imágenes: la de *San Vicente de Paúl* [9], imagen en la que los rotundos volúmenes de su vestimenta talar, especialmente acusados en las mangas del sobrepelliz, contrastan con sus enjutas manos y el perfilado rostro barbado; y, en el presbiterio, un *Crucificado* de madera sobredorada, clavado a la cruz por cuatro clavos y cubierto por movido paño de pureza tratado a golpe de gubia y carente de todo rastro de patetismo barroco, representado en el momento de expirar; representación cristífera, en la que el juego de planos y su estilización acusa el carácter expresivo del momento evocado, que sería recuperada como modelo unos años después para el *Cristo Crucificado* que realizase, en bronce, para la iglesia del Monasterio de San Bartolomé, en Inca.

En diciembre de 1960 era colocado, en un altar lateral, el *Sagrado Corazón de Jesús*; talla en madera policromada para la que sirvió de modelo el monje jerónimo Pedro Luis Carmona Jurado. Pieza resuelta siguiendo propuestas iconográficas tradicionales, nos encontramos ahora ante una imagen cuya marcada frontalidad y pesa-

dez del anguloso manto quedará contrarrestada por la línea vertical compositiva y la estilización manierista de sus extremidades, características que concederán a la pieza cierta etereidad y sentido ascensional, aspectos éstos favorecidos por su colocación sobre al marmóreo altar sin apoyo visible.

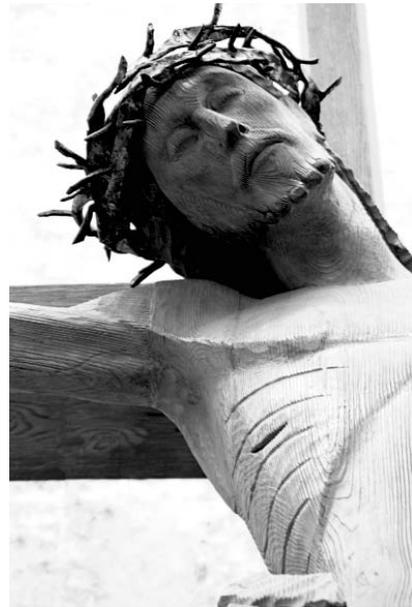
La última pieza que talló para esta capilla el padre Aguilar, cerrando el programa escultórico convenido con el padre Vicente Franco, fue una *Virgen Milagrosa* [10]; obra, ultimada y ubicada en su altar en junio de 1961, en la que, al igual que en la imagen de Jesús, se mantendría el escultor dentro de los postulados iconográficos tradicionales, ofreciéndonos una imagen fiel a la descripción que de la tercera aparición de la Virgen a santa Catalina Labouré hiciese ésta: María, en pie sobre un globo terráqueo en el que se enrosca un verde reptil de fauces abiertas al que pisa la cabeza, extiende sus manos hacia el espectador, separando sus brazos del torso, para que de ellas salgan tres pares de rayos luminosos, representación de la gracia derramada.

El 29 de abril de 1962 tenía lugar la inauguración oficial de la capilla del colegio "San José SS. CC.". Para aquel moderno edificio se encargaban a Aguilar tres imágenes, realizadas entre 1961 y 1962, en las que el escultor pondrá nuevamente de manifiesto sus convicciones estéticas, a través de unas figuraciones en las que lo accesorio y lo decorativo se desvanecen en pos de la claridad de la idea representada. Para el presbiterio de la iglesia, sobre un muro de hormigón totalmente desornamentado, proyectaría la figura de un *Cristo Crucificado* [11] sobrepuesto, que no clavado, a una esbelta cruz de notable altura que, desde el suelo, se eleva como único centro de atención. Talla en madera policromada, en ésta se acerca, por primera vez, Aguilar a la representación de Cristo muerto en la cruz y resucitado; una lectura de la muerte de Cristo alejada de la visión humana y sufriente transmitida por la imaginería barroca. Tras aceptar su destino último, Cristo muere plácidamente y, tras su entrega, se eleva sobre la cruz; no hay señales de dolor en rostro ni cuerpo; no hay regueros de sangre ni tensión muscular que redunden en el recuerdo de los sufrimientos padecidos.

Junto a este *Crucificado* se situaba en el presbiterio, según el proyecto espacial original diseñado por el escultor, la imagen de la *Virgen Reina de los Mártires*; una pieza, trabajada a golpes de gubia en la vestimenta y con un suave acabado en



9. *Crucificado* (1959). Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla).



10. *Virgen Milagrosa* (1960-61). Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla).

11. *Cristo Crucificado* (1961-1962). Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla).
Detalle.

las carnaciones, que fue tallada al mismo tiempo que el *San José* [12], imagen en madera policromada en la que el escultor nos recuerda la profesión del padre de Cristo, al apoyar su mano izquierda sobre larga sierra. En esta pieza, al igual que en el *Crucificado*, mientras que en las vestiduras, policromadas en tonos casi imperceptibles, se deja al descubierto el trabajo del escultor, en las carnaciones se destaca el ritmo de la veta.

Junto a las analizadas, durante su breve estancia en el monasterio de Santiponce el padre Aguilar llevó a cabo otras obras entre las que se destacarán *Nuestra Señora de Belén* [13], imagen en mármol de Carrara realizada en 1960 para la capilla del Seminario Menor "Nuestra Señora de Belén", en Pilas (Sevilla); y una *Blanca Paloma* (1962), talla en madera policromada, titular de la iglesia parroquial del popular barrio sevillano de "Los Pajaritos", en la que trasladaría a la materia una tierna representación mariana de aires populares, "bellísimo" rostro, "suave encarnadura", "manos finas y aristocráticas" y mirada "devota"²⁵.

²⁵ TASSARA Y DE SAGRÁN, J.: "Actualización de la Blanca Paloma", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 31 de mayo de 1962.

MADUREZ Y RUPTURA.

Hacia 1960 la maltrecha salud de Aguilar comienza a resentirse. En 1964 su estado se agravaría notablemente y desde la Orden se le recomendaba descanso, lo que le llevaría, tras abandonar sus labores como prior en Santiponce, a dirigir sus pasos hacia el monasterio jerónimo de san Bartolomé, en Inca (Mallorca). Allí llegaba en septiembre para instalarse en una casita cercana al monasterio; una modesta vivienda, en pleno campo, en la que acondicionaría un pequeño taller desde donde, aún a pesar de sus continuos achaques, seguiría esculpiendo y pintando. Labores que alternaría con la vida eremítica; la asistencia a las monjas jerónimas de San Bartolomé, de las que fue capellán²⁶; el estudio de la Biblia y su acercamiento a los métodos orientales de oración Zen.

Este traslado supuso la liberación del artista y el aliento decisivo que lo abocaba hacia la madurez formal y estética preconizada en la época anterior. Alejado ya de encorsetados círculos artísticos, y gracias a la independencia que le procurará la escasa influencia que lo barroco tendría entonces en las *islas*, frente a la importancia concedida a modelos medievalistas –románicos y góticos–, más acordes al pensamiento simbólico y trascendente del escultor jerónimo, pudo fray José María, quien “hacia oración esculpiendo y esculpía para hacer rezar a los hermanos”²⁷, dejar traslucir en sus creaciones la asimilación teórica y práctica de las propuestas de modernización que, para las manifestaciones artísticas, se promoviesen desde la Iglesia romana.

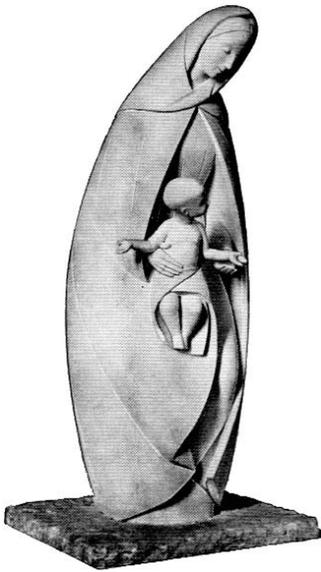
Junto a la influencia positiva que ahora tendrá el *medio* y la amistad mantenida con algunos importantes liturgistas insulares, como Llabres Martorell, el inicio de un profundo estudio de la filosofía Zen, cuyos planteamientos de mínima intervención, pureza y simplicidad de líneas se ajustarán perfectamente a su concepción de



12. San José (1961-1962). Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla). Detalle.

²⁶ GUAL, Sor María de Jesús: “Desde San Bartolomé de Inca”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, págs. 9-10.

²⁷ LLABRES MARTORELL, P. J.: “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, pág. 12.



13. *Virgen de Belén (1960). Capilla del Seminario Menor (Pilas).*

la imagen sin artificios, y la definitiva asimilación del espíritu artístico y religioso emanado de los textos conciliares le llevarán a crear una obra cada vez más alejada de convencionalismos naturalistas, y más cercana al destino simbólico y meditacional que Aguilar concedía a cada una de sus creaciones. Será entonces, recorrido el largo proceso de adaptación de modelos iniciado en la década de 1950, cuando su obra, creación personal donde Arte y Liturgia quedarían armónicamente reunidos, se adecuará perfectamente a las definiciones dogmáticas que sobre la imagen *cultural* se defendían contemporáneamente; teorías basadas en el retorno a la objetividad en la imagen sagrada²⁸.

Su ruptura le lleva a crear obras, cercanas en concepto al icono medieval por su alto contenido simbólico, en las que la línea de inspiración oriental será referente y en las que la tendencia expresionista, ya prefigurada con anterioridad, se hace más acusada; obras en las que el escultor huirá de

modelos naturalistas y rechazará el acabado convencional de las imágenes, que quedan ahora sin el enmascaramiento del color y la materia transformada por la mano del escultor, lejos de convertirse en obra de arte ilusoria, en un engaño a los sentidos, se convierte en reflejo de su mundo interior; en plasmación de un ideal ascendente, al tiempo que trascendente, a través del cual el artista plasma en su obra su reflexión íntima y pretende plasmar “el latido de su interior, traspasado de ideales y angustias, empapado de plegaria y contemplación de las Sagradas Escrituras”²⁹.

Todos estos posicionamientos, teóricos y estéticos, confluirán, influyendo en el progresivo afianzamiento de lenguajes contemporáneos en la obra de Aguilar, con la importancia que, tras el Concilio Vaticano II, la Iglesia concederá a las manifestaciones plásticas coetáneas. Un intento de acercarse a *su* tiempo y demostrar, con un sentido de contemporaneidad sin precedentes, tanto por su sentido de renovación, como por la unión indisoluble que se establece ahora entre Arte y Liturgia³⁰, “cómo el arte sacro no permanece arraigado a formas concretas, sino que ha sabido, sabe y

²⁸ PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro actual*. Madrid, BAC, 2006, pág. 313.

²⁹ LLABRES MARTORELL, P. J.: “Imágenes...”, *op. cit.*, pág. 12.

³⁰ BORRÁS, A.: “El Arte Sacro y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia”, *Razón y Fe*, 798-799, Madrid, 1964, págs. 49-50.

sabrán adaptarse perfectamente a todos los estilos artísticos de igual manera que el permanente e inalterable magisterio de la Iglesia ofrece siempre una constante y fructífera adecuación del mensaje evangélico a todos los tiempos y circunstancias de la vida del hombre³¹; cómo “la imagen es algo que vive en la Iglesia y con la Iglesia. No es un fósil. Debe ser nueva en cada época de la historia, como la Iglesia misma”³².

Pero no será la aceptación explícita, en el canon 123 del texto conciliar, de los modelos artísticos contemporáneos la única influencia que en el escultor tendría la lectura de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. También la interpretación que en el texto se hacía de la imagen de Cristo, y la importancia litúrgica concedida ahora a éste en el seno de la Asamblea, influiría notablemente en su obra. Jesús muerto en la cruz, se convierte en centro espiritual y visual de la Comunidad. Los *Crucificados* que llevase a cabo durante sus años de vida en Inca, imágenes *meditacionales* en las que Cristo no se nos ofrece, redundando en concepciones barrocas, como Hombre-Dios muerto en la Cruz, sino como Hombre muerto en la Cruz y Dios resucitado por ella, serán los mejores exponentes de su progresivo alejamiento de los modelos naturalistas y su ruptura con la tradición escultórica; representaciones de acentuada frontalidad, en ellas se acusará cada vez más el sentido ascendente de su obra, llegando, en su afán por realizar una obra atemporal en la que la espiritualidad fuese nota predominante, a trabajarlas como si de iconos se tratase; buscando en éstos trascender las formas hasta convertirlas en arquetipos de máximo poder evocador.

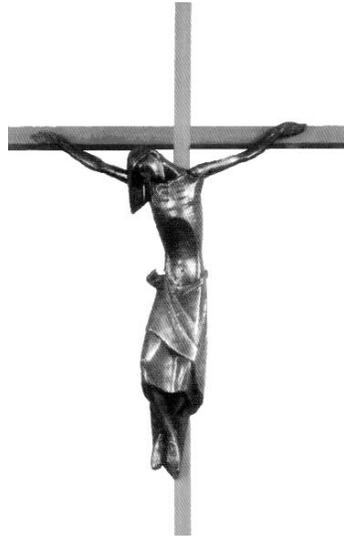
Unos meses después de su llegada a Inca, en 1965, recibía Aguilar, del padre Luis Gil Varón, el encargo de realizar un conjunto de tres piezas en bronce –*Sagrada Familia*, una *Virgen con el Niño* y un *Crucificado*– para la iglesia de la Sagrada Familia en Ríotinto³³ (Huelva). Tendría entonces la oportunidad de llevar a cabo una nueva imagen de *Cristo resucitado en la cruz* en la que, si bien nos ofrecerá una iconografía inusual en su producción, ya que Cristo, sobrepuesto a la cruz, a la que no está clavado, se halla vestido con ceñida túnica, como sacerdote, y coronado de espinas, recuerdo de su sacrificio, continuará propuestas estéticas y teológicas anteriores.

Unos años después, en 1969, realizaba para la capilla de las monjas jerónimas de San Bartolomé de Inca un *Cristo elevado de la tierra* [14]. Para éste tomaría como modelo el *Crucificado* tallado para la iglesia sevillana de San Vicente de Paúl; tan sólo materia y concepto variarán, confiriéndole a la pieza una nueva dimensión litúrgica. Realizado en bronce, este *Cristo*, de extrema delgadez, cubierto por movido paño de pureza, con expresivo rostro barbado de ojos entornados y boca entreabierta, si bien se representa aún vivo, en el momento de su último aliento, al no hallarse clavado a la cruz, parece sobreelevarse sobre todo lo terrenal. Traslada así el padre Aguilar a la materia las palabras de Jesús recogidas en el *evangelio* de san Juan, “cuando yo sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mí” (Jn. 12, 32).

³¹ GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T.: *Aproximación...*, op. cit., pág. 10.

³² PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro...*, op. cit., pág. 316.

³³ Para un estudio completo de este conjunto vid. DÍAZ VAQUERO, M.ª D., “Esculturas...”, op. cit., págs. 391-401.



14 *Cristo elevado de la tierra* (1969). Capilla monasterio de san Bartolomé (Inca).

15 *Cristo muerto en la cruz* (hacia 1970). Iglesia de San Bartolomé (Inca).

Propuesta iconográfica en la que se expone el encuentro de dos ideas contradictorias, vida y muerte, en ésta nos ofrece el escultor una nueva visión del misterio pascual último, proponiéndonos un diálogo, abierto a la interpretación del observador, entre el momento último del Jesús-Hombre y el primer instante del Cristo-Dios.

Si bien a partir de 1975 volvería Aguilar a trasladar al bronce, en varias ocasiones, esta idea de continuidad entre muerte y vida, tránsito entre crucifixión y resurrección, como en el *Cristo crucificado-resucitado* que realizase para presidir la capilla de las Hermanas de la Caridad de Establiments o el *Cristo resucitado desde la cruz* conservado en la colección particular de D. Pere-Joan Llabrés, donde el escultor dará un paso adelante en su apuesta estético-litúrgica será en el *Resucitado desde la Cruz* que en 1977 finalizase el padre Aguilar para presidir el altar mayor de la iglesia de Santa Catalina Thomás de Palma. Imagen en bronce, encargada por el padre Pere Busquets durante el proceso de reforma que se llevase a cabo en la parroquial para adaptar el presbiterio a la nueva celebración eucarística y bautismal, para la cual buscó Aguilar el consejo del liturgista, y amigo, Llabrés Martorell.

Conscientes ambos de los postulados que sobre la presencia viva y permanente de Cristo entre la asamblea celebrante defendiese la Iglesia tras la promulgación de la *Sacrosanctum Concilium*, coincidieron en que "la imagen debía representar al Cristo viviente hoy, al que está presente en la comunidad reunida en su nom-

bre"³⁴. Pensamiento que nuevamente llevaría al escultor a trasladar a la materia, en una imagen de acusada frontalidad en la que la forma queda subordinada al símbolo representado, al modo de los iconos bizantinos, las palabras de Jesús recogidas en el texto de san Juan anteriormente citado (Jn. 12, 32). Aquí Cristo, joven corpulento de rostro barbado y larga cabellera, con semblante sereno, cubierto por largo y ondulante paño de pureza, se superpone a una cruz de hierro bruñido, manifestación última de su victoria sobre la muerte a través de la resurrección. Idea que quedará remarcada por el aro oval de latón dorado que, a modo de halo de divinidad, envolverá a la figura destacando su presencia y separación de la metálica cruz.

En esta obra, y a diferencia de otros *Resucitados en la cruz* realizados anteriormente, los brazos de *Cristo* no se disponen en cruz y con las palmas hacia arriba, en actitud de ofrecimiento al Padre, sino que, concediendo a la representación una nueva dimensión iconográfica y litúrgica, se presentan en actitud orante. Queda así representado Jesús como sacerdote omnipresente en la celebración eucarística.

Junto a las figuras de *Cristo resucitado en la cruz*, de gran profundidad iconográfica y teológica, también llevó a cabo fray José María durante sus años en Inca algunas representaciones de *Cristo crucificado*. Piezas conservadas en iglesias y casas religiosas de Mallorca, éstas enlazarán, conceptualmente, con el *Crucificado* que en la década de 1950 tallase como pieza central del *Calvario* de la parroquial de Carabanchel. Entre todas estas representaciones se destacará el *Cristo muerto en la cruz* [15] realizado, hacia 1970, para la Iglesia de San Bartolomé de Inca. Un pequeño bronce, de recuerdos expresionistas, en el que nos presenta a Jesús muerto placidamente en la cruz, a la que queda clavado por tres hierros, sin redundar en innecesarios recuerdos de su pasión.

Definitivamente alejado del naturalismo imperante en la imagen religiosa contemporánea, e influenciado por la filosofía Zen, la belleza de esta pieza reside tanto en la pureza de líneas y en el tratamiento dado a los planos, como en su dimensión simbólica, quedando manifiesta en esta imagen meditacional la separación en Cristo de lo terrenal y lo divino; idea que llevaría el padre Aguilar a la materia confrontando la rigidez lineal de la cruz con la relajación muscular sobrevenida tras la muerte, y destacando la ingravidez del cuerpo respecto al largo, y pesado, paño de pureza que cubre casi por completo sus piernas.

Otra obra en la que Aguilar tuvo oportunidad de plasmar su sentir místico fue en la imagen que en la década de 1970 le encargaba el padre Fernando Espiago para que recibiese culto en la madrileña Basílica de la Milagrosa; una imagen del entonces *beato Juan Gabriel Perboyre* [16]. Inspirado en la información histórica e iconográfica que le proporcionaba el padre Espiago durante su primer contacto, trasladaba entonces Aguilar al bronce el instante último del suplicio sufrido por el misionero paúl y mártir de China el 11 de septiembre de 1840.

Conocido san Juan Gabriel Perboyre, por lo cruel de su martirio y los paralelis-

³⁴ LLABRES MARTORELL, Pere Joan: "Imágenes...", op. cit., p. 23.



16. *Beato Juan Gabriel Perboyre*
(1974). *Basílica de La Milagrosa*
(Madrid).

mos que se establecen entre el suyo y la pasión y muerte de Cristo, como el “alter Christus”, el “otro Cristo”, queda aquí representado como un hombre, de rostro barbado y larga cabellera trenzada, recuerdo de su peregrinar asiático, crucificado en un árbol, al que permanece encadenado por larga cadena de gruesos eslabones terminada en una bola perforada. Su actitud humilde, su escuálida musculatura, diferenciada del tronco arbóreo que lo sostiene por la pátina dado al mismo, sus desplomados miembros y la ligera inclinación de su cabeza sobre el hombro derecho dan muestra, al tiempo que nos recuerda a las figuras del Crucificado, de los suplicios a los que fue sometido durante el año anterior a su martirio.

A pesar del momento iconográfico elegido, y de lo cruento de los sufrimientos infringidos al santo, esbozados en la tristeza reflejada en el rostro del mártir, una vez más renuncia en su obra el padre Aguilar tanto a la representación de innecesarios

detalles, que nos hablen de padecimientos humanos, como al puro deleite formal o la traslación de sentimientos pietistas, donde la confrontación con aquello que nos aturde sea directa. Por el contrario, en este *beato* continúa sus indagaciones sobre cómo la materia transformada, sin rebuscados artificios, puede trasladar al espectador a una dimensión superior, en la que a través de la contemplación de la imagen acercarnos a la idea, en este caso concreto, de santidad y aceptación.

Queda manifiesta a través del análisis teórico de su evolución estética realizado, y de la selección de obras, representativas de cada una de sus etapas vitales y artísticas, estudiadas, que, si bien su escultura no será tan audaz, en cuanto al uso de nuevos materiales y técnicas, o su cercanía a la abstracción, como la de Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929-2007) o José Luis Alonso Coomonte (Benavente (Zamora), 1932), si lo será su propuesta de ruptura respecto a modelos estéticos y conceptuales pretéritos. Una apuesta, que quedará patente a través de una obra donde el cuidado tratamiento simbólico dado a los materiales, la etereidad de las figuras y el sentido ascensional concedido, nos hablan de un nuevo concepto de la imagen, a la que se concede una gran profundidad espiritual; en conexión con las concepciones que respecto a la Liturgia y el Arte defendería la Iglesia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de la significación cualitativa de su obra, en la que quedará patente

su quiebra con la tradición escultórica religiosa, basada en una renovación personal, manifiestamente impregnada por factores determinantes como su formación académica, la influencia que en él tendrán el *tiempo* y el *medio*, o su continuo estudio de la Liturgia ésta no tuvo, ni ha tenido, verdadera repercusión fuera del ámbito eclesial y de las órdenes religiosas. En esto ha influido, indudablemente, el carácter antiacadémicista del artista, lo que lo separaría de los medios institucionales; su condición de religioso, que le llevaría a alejarse voluntariamente del protagonismo que otros escultores contemporáneos si tuvieron –“pretendí pasar mi vida en secreto, dentro de las paredes de esta sagrada Religión de San Jerónimo, ayudando, en la medida de mis pobres fuerzas, a la ingente y quijotesca tarea de su restauración. Intentaba que los de fuera no me conocieran o recordasen y que, a ser posible, ni aún mis propios hermanos supieran mi nombre, pues el oficio de monje consiste en ser raíz, y ésta no cumplirá bien su función de sustentar y dar vida si se descubre, si no está soterrada”³⁵–; y su apuesta por la creación de imágenes desvinculadas de convicciones pietistas, más apropiadas para la reflexión íntima sobre la divinidad que la exhibición de prácticas devocionales populares.

³⁵ AGUILAR COLLADOS, José María: Discurso..., op. cit.

Iconografía cristiana¹ en la publicidad de las revistas ilustradas (1915-1935)

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis de las iconografías sagradas o sutilmente relacionadas con mundo religioso que son utilizadas por los dibujantes en los anuncios publicitarios insertos en revistas ilustradas y diarios de las primeras décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Iconografía Sagrada/ Publicidad/ Revistas/ Ilustración.

Christian iconography in the advertising of the illustrated magazines (1915-1935)

ABSTRACT

The present work intends to analyse the sacred iconographies or related with the religions world used by the designers in the publicity of the illustrated magazines and daily newspapers during the first decades of twenty century.

KEY WORDS: Sacred Iconography/ Advertising/ Magazines/ Enlightenment.

En las primeras décadas del siglo XX -especialmente a partir de la segunda- se produjo un creciente protagonismo de la imagen en los anuncios publicitarios que aparecen entre las páginas de las revistas ilustradas. Hasta aquel momento el texto con tipografías y orlas variadas había sido la tónica general, teniendo la imagen un lugar muy secundario o inexistente. Se trataban de anuncios de pequeño tamaño que convivían con otros muchos en una misma página de la prensa ilustrada.

A partir del periodo a estudiar, siguiendo el modelo del cartel, el texto pasó a un segundo plano y la ilustración, en anuncios ya a toda página, ganó todo el protagonismo. Tras estas creaciones encontramos un elevado número de dibujantes entre los que se hallan los más destacados del momento: Federico Ribas, Rafael Penagos, Juan Basilio, Salvador Bartolozzi, Baldrich, Pérez Durias, Aristo Téllez, Vázquez Calleja, Juan José Labarta, Suárez Couto, Enrique Valera de Seijas, Máximo Ramos, José Zamora, Eduard Jener, Quesada Hoyo, M. C. Espi, Izquierdo y Vivas, Ricardo García (K-Hito), José Loygorri, Emilio Ferrer, Dubón, V. Ibáñez, Bagaria, Rosado

* RAMOS FREND, Eva María: "Iconografía cristiana en la publicidad de las revistas ilustradas (1915-1935)", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 457-478. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ Agradezco las orientaciones bibliográficas facilitadas por la profesora Reyes Escalera.

Rivas, A. Ehrmann, etc².

En estos anuncios publicitarios emergerán una gran diversidad de iconografías y escenas³. La gran mayoría plasman la época contemporánea a los mismos, donde se puede apreciar una dualidad entre imágenes que nos hablan de la familia tradicional española, donde la mujer cumple su rol de perfecta madre y esposa, frente a otras que ilustran una España más moderna y cosmopolita -en algunos casos casi inexistente- poblada de hombres y mujeres elegantes y distinguidos. Éstas últimas se muestran sumamente a tono con las modas Europeas y Americanas, al presentar el corte a lo *garçon*, el sombrero *cloche*, las faldas más cortas y de talle bajo, y aparecen realizando actividades hasta entonces impensables entre el elemento femenino.

Junto a estas temáticas, que podríamos considerar reflejo o espejo de la sociedad del momento y de sus espacios de vida cotidiana y ocio, existen otras en las que primará la mirada hacia el pasado, recreando diversas épocas, donde destacan las que nos remiten al siglo XVIII, especialmente cuando se trata de empresas de perfumería que ven en las mujeres de esa centuria el mejor exponente del deleite en el cuidado y arreglo del aspecto.

Dentro de esa recuperación de iconografías pretéritas y demostrando un gusto generalizado por el retorno de lo clásico, existirán otras imágenes que nos permiten observar un elevado número de personajes del mundo mitológico así como obras de arte gestadas en los periodos de la antigüedad⁴. Sin embargo la iconografía cristiana, más basada en pasajes de la Biblia, las pasiones de Cristo o en los martirios y vida de santos y santas, entre otros temas, no será tan apropiada para el reclamo publicitario, por lo que son menos abundantes, aunque no inexistentes. Curiosamente, al contrario de lo que ha sido habitual en las artes plásticas, especialmente en la pintura, son mucho más abundantes los personajes y escenas extraídos del Antiguo Testamento frente a los del Nuevo.

Dentro de los del Nuevo Testamento casi el único tema, pero con abundante aparición, serán los tres Reyes Magos y siempre en coincidencia con la fecha de celebración de su Epifanía. Es también destacada la abundante presencia de ángeles que actuarán como protectores del género humano y también las escenas macabras, con la figura de la muerte, que suelen ser habituales en anuncios de carácter curativo.

Igualmente, la escasez de imágenes religiosas es una tónica general en el resto

² Sobre los ilustradores gráficos de estas décadas cfr. PÉREZ ROJAS, F. J.: *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 67-167; "Antología de ilustradores de "Blanco y Negro"" en *Blanco y Negro. 1891-1966. Número de 196 págs. conmemorativo de nuestro 75 aniversario*, 7 de mayo de 1966. Existen además monográficos sobre figuras como Rafael Penagos, Salvador Bartolozzi y Federico Ribas: *Penagos 1889-1954*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989. VELA CERVERA, D.: *Salvador Bartolozzi (1882-1950): ilustración gráfica, escenografía, narrativa y teatro para niños*, Zaragoza, Tesis doctoral inédita, 1996. AA. VV.: *Federico Ribas. Exposición Antológica*, Vigo, Caixavigo, 1991.

³ Un acercamiento a esa variedad de íconos aparece reflejado en nuestro trabajo "Iconografía publicitaria de una década en *Blanco y Negro 1915-1925*", *Cuadernos de Arte e Iconografía* n° 34, Madrid, 2009, en prensa.

⁴ La presencia de lo clásico en la publicidad ha sido abordado en nuestro trabajo "Íconos del mundo clásico en la publicidad de las revistas ilustradas españolas (1915-1935)", *Revista Imafrente*, Universidad de Murcia, en prensa.

de páginas de las revista ilustradas, frente al mayor componente de las profanas. Estas iconografías se hacen más abundantes coincidiendo con las fechas navideñas o durante Semana Santa, siendo casi inexistentes en el resto de las publicaciones anuales.

Cuando fuera de estas fechas se alude a alguna creación de temática religiosa de autores contemporáneos –como es el caso de las obras que Mateo Inurria⁵ nos plasma en 1921- el resultado son creaciones muy clásicas, siguiendo el estilo academicista, que se alejan del sentimentalismo y la expresividad de la veta barroquizante española. No obstante, existirán algunos artistas -José Gutiérrez Solana, Zuloaga o Regoyos- que plasman en sus obras una religiosidad popular envuelta en un carácter pesimista y muy influenciado por el estilo de los artistas del Siglo de Oro español pero que, como el mismo Dalí expondría⁶, serán la excepción en una época caracterizada por la decadencia de la pintura religiosa .

Por esa razón, el estudio de las imágenes sagradas que son utilizadas por la publicidad de comienzos del siglo XX es el objetivo del presente trabajo, a fin de observar como lo tradicional se adapta a unos nuevos fines y significados al ser utilizado por los medios de masas de la edad contemporánea⁷. Debemos tener en cuenta que se tratan de unas temáticas que desde la segunda mitad del siglo XIX habían caído en desuso, como consecuencia de encontrarse en una época en la que la que sociedad era totalmente descreída, había perdido el sentir religioso colectivo y la iglesia carecía de poder para dirigir las conciencias⁸.

Ante todo no podemos olvidar que el anuncio comercial tiene una principal función, la persuasión de las personas que observan dichas imágenes para llevarlas a una determinada acción, la compra del producto mostrado. Es fundamental para el creador publicitario generar una necesidad en el cliente que será cubierta gracias a la adquisición del objeto que se le está ofertando. En muchas ocasiones, éste fue el fin de la pintura religiosa, convencer por medio de la incitación emocional para llevar al fiel a una determinada actuación que, en estos casos, estaría destinada a la recaptación sobre los comportamientos pecaminosos y la adopción de unos nuevos modelos de conducta especialmente ante la amenaza del paso del tiempo fugaz y la

⁵ "El sentimiento cristiano en Mateo Inurria", *La Esfera*, 2 de julio de 1921.

⁶ BLÁZQUEZ, J. M.: "La pintura religiosa de Gutiérrez Solana y la iconografía de la muerte en la pintura contemporánea", *Anales de Historia del Arte* nº 9, Servicio de Publicaciones de Universidad Complutense 1999, Madrid, pág. 306.

⁷ Esta actualización o reinterpretación de lo sagrado por parte del vídeo-clip ha sido abordada por el profesor Sánchez López en varios de sus trabajos. Cfr. SANCHEZ LÓPEZ, J.A., "Medios de masas e Iconografía: la imagen religiosa al servicio del video-clip", *Boletín de Arte*, nº 13-14, Universidad de Málaga, 1992-1993, págs. 369-389 y SANCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes del vídeo-clip: 'Until it sleeps' Metálica, 1996", *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 565-600. También podemos hallar algunos ejemplos en FUENTES CARRASCO, M.: "Entre el monstruo y el mártir: los vídeos musicales de Marilyn Manson (1995-2001)", *Boletín de Arte* nº 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 759-782. Igualmente se ha analizado este fenómeno en la fotografía publicitaria actual: Cfr. TORRES AGUILAR, F.: "Retórica de la publicidad, publicidad neobarroca", *Boletín de Arte* nº 26-27, Universidad de Málaga, págs. 711-744.

⁸ ÁLVAREZ LOPERA, J.: "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 1, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pág. 81.

posible llegada de la muerte⁹. Por tanto, aunque con un objetivo muy diferente, en ambos casos estas iconografías cumplen un mismo fin, el enganche con el espectador para conducirles a una determinada acción, aunque con todas las obvias diferencias entre unas y otras imágenes.

ESCENAS E IMÁGENES EXTRAÍDAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO.

Si nos guiamos por el orden de aparición dentro de la Biblia, las escenas primeras a las que nos podemos referir, procedentes del Antiguo Testamento, serán las que nos reflejan pasajes del Génesis¹⁰ relacionados con el Jardín del Edén y las figuras de Adán y Eva¹¹ que son mostradas solas o en compañía de Dios. En las imágenes halladas los ilustradores se han movido con todo tipo de libertades y anacronismos y han tenido el humor como uno de los principales ingredientes o recursos dentro del anuncio publicitario. Por el contrario, en estos mismos años, el tema de Adán y Eva era igualmente tratado con un lenguaje mucho más esquematizado y vanguardista por Jorge Lescanulzer, miembro del Grupo Noviembre, ubicados dentro del expresionismo alemán¹².

Una de estas imágenes nos presenta a Dios con forma antropomórfica, siguiendo la costumbre que se hizo habitual desde la Edad Media¹³, y presentando un aspecto similar al descrito por el profeta Daniel: "...un anciano...Su vestido era blanco como nieve, su cabellera como la lana limpísima"¹⁴. Su cabeza aparece coronada con el triángulo equilátero, monograma de Cristo o referencia a la Trinidad y porta en sus manos unas tablas que pueden tratarse de las "losas de piedra con la ley y los mandatos..."¹⁵ que Dios entregó a Moisés. Dios se dispone ante unos atípicos Adán y Eva en medio de un paraje boscoso y deshabitado. Posiblemente por decoro – dado que se tratan de figuras relacionadas con el mundo de lo sagrado-¹⁶

⁹ RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: "La imagen persuasiva Barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: El Camarín-Torre de la Victoria y la Cripta de San Lázaro de Málaga, un imagen textual", *Boletín de Arte* nº 17, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, págs. 229-258.

¹⁰ *Biblia del Peregrino* Génesis, 2, Bilbao Ediciones λ, 1995, pág. 1214.

¹¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, Serbal, 1996, págs. 101-110. Para conocer unas nuevas lecturas sobre el pecado de Adán y Eva cfr. GONZÁLEZ DE LA LLANA FERNÁNDEZ, N.: *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

¹² "El arte y la extravagancia. Esculturas expresionistas" en *La Esfera*, 7 de agosto de 1920. Se representa la obra *El nacimiento de Eva*.

¹³ REAU, L., *Iconografía del... op. cit.*, pág. 28.

¹⁴ *Biblia del Peregrino... op. cit.*, Daniel 7, 9.

¹⁵ *Ibidem*, Éxodo 24, 12.

¹⁶ En el caso de imágenes profanas la sensualidad y exhibición de las anatomías femeninas fue bastante habitual en estas décadas al mostrarlas en su cuidado e higiene diaria apenas tapadas con ligeras y resbaladizas prendas. Cfr. RAMOS FRENO, E. M.: "Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas", en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 2008, en <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/schedConf/presentations>.

se descarta la representación habitual de ambos desnudos. Adán presenta unos calzones, mientras Eva lleva una corta faldita y sus senos son cubiertos por unas trenzas rematadas por unos lazos que tienen la suficiente dimensión para dejar poco pecho al descubierto. Para completar lo cómico de la imagen Adán presenta bigote, puro y monóculo, mientras Eva remata su cabeza con una peineta.

Por tanto, no consideramos que la presencia de prendas que cubran su desnudes se puedan, tanto en éste como en los siguientes ejemplos que vamos a exponer, relacionar con el hecho de que sean escenas posteriores al pecado y donde ambos se sienten avergonzados de su estado natural, sino que se debe a motivos más bien de recato y que, por tanto, se despegan de la forma de representación habitual en toda la historia del arte y según lo expuesto en los textos que nos los representarían siempre desnudos y sin sentir pudor hasta que la consumación del pecado los haga huir de dicho estado.

El tema de Adán y Eva ha permitido, a lo largo de la historia del arte, a los artistas, la representación de desnudos en las artes plásticas, mientras, en el caso de los ilustradores gráficos, no fue aprovechado para tal fin.

Y por si todo esto fuera poco, en el anuncio que estamos analizando, el supuesto Paraíso es recorrido por una avioneta que lleva impreso el nombre del producto publicitado "Tarayina" un milagroso curativo. Dios se dirige a la pareja y con el brazo alzado de manera imperativa se dirige a ellos pronunciando las palabras que nos ilustra el texto: "Y Dios les dijo: - Creced, multiplicaos...y si padecéis de estómago, tomad la Tarayina Tridigestiva del Boticario de Elda"¹⁷. Se trata de un anuncio de pequeño formato que comparte página con otros más.

A toda página se nos presenta un nuevo Jardín del Edén salido de las manos del dibujante Rafael Penagos con un estilo humorístico que lo aleja del estilo elegante y estilizado en que se mueve habitualmente con sus jóvenes modernas y sus ambientes cosmopolitas¹⁸ [1].

En esta ocasión diversas especies del mundo animal acompañan a la pareja (chimpancé, jirafa, elefantes, seres acuáticos, aves, etc.). En primer plano a la izquierda se sitúa el Árbol del bien y del mal cuyos frutos son innumerables pastillas del Jabón Flores del Campo, el objeto del anuncio. La serpiente se enrosca en su tronco y asciende sobre una de las ramas para ofrecer de manera tentadora una de las citadas pastillas a Eva. Adán, con un aspecto musculoso y primitivo, con largas barbas y melenas de color oscuro, vuelve el rostro hacia el espectador evitando la mirada de su compañera, mientras el cuerpo se dispone hacia dentro de la composición creando un escorzo que contribuye a evitar la visión de la desnudez frontal de su cuerpo.

Eva, de frente hacia nosotros y con una cabellera que le tapa la totalidad de la anatomía, alza la mano hacia el objeto ofertado (sustituto del fruto prohibido). El texto parece ilustrar las palabras de la serpiente la cual exhorta a Eva diciéndole: "¡Eva!..., ¡¡Evita!!... Evita... usar otro jabón." Y ella responde, no sabemos con seguridad si diri-

¹⁷ ABC, 6 de octubre de 1922.

¹⁸ *Mundo Gráfico*, 19 de mayo de 1915. Ilustración de Rafael Penagos.



1. Ilustración de Rafael Penagos: “Mundo Gráfico”, 19-5-1915.

2. Ilustración de Bagaria: “España”, 14-11-1919.

giéndose a su pareja o a la serpiente tentadora: “Si tú lo usaras no serías tan adán.” Con esta afirmación y teniendo en cuenta que el anuncio publicita un producto para la higiene corporal, Eva se está refiriendo a la definición que la palabra adán presenta en el *Diccionario de la Lengua Española*: “Hombre desaliñado, sucio o haraposo”¹⁹.

Con nuevo carácter humorístico y presentando anatomías que nos recuerdan a los voluminosos cuerpos surgidos de la mano de Rubens o incluso más cercanos a las de Botero, Bagaria [2] nos presenta una enamorada pareja –algo que queda remarcado no solo por el acercamiento físico de ambos sino, a su vez, por la forma acorazonada de la boca de Eva- que se dispone centralizando la escena en un primer plano, mientras el árbol del bien y el mal y la serpiente enrollada en su tronco se disponen en un segundo plano que divide simétricamente la composición que quedaría ligeramente desestabilizada por el desigual número de animales que flanquean dicho elemento natural y que serán la referencia a los animales y criaturas voladoras que puse en el jardín del Edén. Esta disposición simétrica sigue la que fue la composición habitual en las representaciones de este tema en el románico²⁰. De nuevo las dos figuras humanas utilizan prendas que cubran la desnudes.

La copa del árbol queda rematada por el nombre en mayúsculas y con una destacada tipografía del producto publicitado, el champán LUMEN, que en esta ocasión contribuirá, según se aprecia por el texto, a incentivar el pecado. Lo que resulta

¹⁹ *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Real Academia Española, 2001, pág. 42.

²⁰ SAÉNZ RODRÍGUEZ, M.: “La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja”, *Berceo*, nº 126, Logroño, 1994, pág. 22.

Compañía General Española de Electricidad. Apartado 150. MADRID



3. Ilustración de Pérez Durías: "ABC", 4-5-1922.

novedoso en esta escena es que, contradiciendo lo plasmado por los textos y lo reflejado por las artes plásticas a lo largo de toda la historia del arte, se concede un mayor protagonismo e iniciativa en la acción que conducirá al pecado a la figura masculina. Adán, con una mirada algo lasciva, invita a Eva a consumar el pecado pero haciéndolo, gracias a la ingestión del champán Lumen, mucho más original. Mientras ella sostiene la copa vacía en su mano derecha, él igualmente porta la botella aún sin descorchar con la que ofertará la bebida prohibida²¹. Por tanto se rompe con ese papel inocente de Adán y con esa condenación a Eva por considerarla la principal responsable del pecado²². Se trata de una visión que se opone a lo que había sido habitual durante el fin de siglo que recurrió a la figura de Eva junto a otras figuras históricas femeninas (Salomé, Judith, etc.) para incidir en él.

Este mismo tema, bajo el título *La última manzana*, fue también, por estas fechas, realizado por el mismo artista en la caricatura presentada al Salón de Humoristas de Avilés que se inauguró el 17 de agosto de 1925 en la Escuela de Artes y Oficios²³. De nuevo unos atípicos Adán y Eva que se acercan en su representación más al mundo animal que al humano, especialmente la figura masculina con un aspecto desproporcionado y totalmente primitivo, que nos recuerda más a los antepasados del hombre que a su evolución final.

Relacionado con el episodio de Adán y Eva está el Diablo que adoptará la forma de la serpiente incitadora al pecado, tal y como hemos observado en las dos imágenes previas. Pero las referencias a esta fuerza del mal se siguen dando a lo largo de todo

²¹ España, 14 de noviembre d3 1919, Ilustración de Bagaria.

²² SAÉNZ RODRÍGUEZ, M.: "La iconografía de Adán y Eva... op. cit., pág. 21.

²³ FRANCÉS, J.: "El Salón de Humoristas de Aviles" en *La Esfera*, 26 de septiembre de 1925.



4. "Nuevo Mundo", 8-7-1927.
5. Ilustración de A. Ehrmann: "Mundo Gráfico", 30-7-1912.

el Antiguo Testamento, en los Evangelios y en el Apocalipsis y en las artes plásticas adquirirá diversas apariencias²⁴. También la publicidad utiliza en diversas ocasiones esta iconografía e incluso en la actualidad toda la publicidad y su discurso persuasivo se consideran como un nuevo ser demoníaco y tentador que crea paraísos artificiales²⁵.

De la mano de Pérez Durias [3] tenemos un busto del personaje que emerge de la oscuridad y cuya representación se asimila a la de los sátiros y faunos al mostrar las orejas picudas y los cuernos. Es, por tanto, un claro reflejo de los préstamos de la mitología griega²⁶. Presenta una sonrisa que, más que temor, nos transmite la sensación de lascivia tan habitual en los acompañantes de Baco pero que, según nos indica el texto, sería reflejo del asombro que le produce la visión del objeto publicitado. El producto es la bombilla Metal de gran potencia que está portando una diminuta figura infantil –dispuesta en la parte inferior en diagonal con la cabeza del Diabolo

²⁴ Sobre los diversos aspectos que puede presentar el Diabolo cfr. YARZA LUACES, J.: "Del ángel caído al diablo medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 45, Universidad de Valladolid, 1979, págs. 299-316.

²⁵ Sobre la consideración del discurso publicitario como demoníaco cfr. FERNÁNDEZ SEVILLA, J. D.: "La publicidad o de los nombres del diablo", *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, nº 20, Grupo Comunicar, 2003, págs. 178-183.

²⁶ REAU, L., *Iconografía del...op. cit.*, págs. 80 y 83-85.

ubicada arriba- la cual parece haber descendido al mundo infernal –lo que se deduce por las llamas que se disponen a los pies del amorcillo- para enfrentarse al mismo diablo. El fin es transmitirnos la gran luminosidad del producto anunciado que logra vencer a la oscuridad, representada por Satán²⁷.

De nuevo, en un anuncio de pequeñas dimensiones que comparte página con otros más, encontramos un busto largo del Diabolo²⁸. En esta ocasión presenta, además de los atributos antes citados, las alas de murciélago que desde la Edad Media se hacen habituales y porta un tridente. Pero quizás por la creencia de que el mal vence al mal se convierte en una personificación positiva al identificarse con el insecticida Nao-Jip que acaba con todo tipo de plagas: escarabajos, hormigas, cucarachas, ratas, chinches, piojos, etc. Por tanto su uso en la publicidad, al menos en los ejemplos hallados hasta el momento, aparecen totalmente desligados de acontecimientos concretos de los reflejados en la Biblia, si exceptuamos los casos en que personificado como serpiente acompaña a las figuras de Adán y Eva.

En otra ocasión hemos hallado a la figura del Diabolo bajo el nombre de Mefistófeles pero, en este caso, inserto en una escena que hace referencia a la obra de *Fausto* y por tanto, se insertará dentro de un futuro trabajo en que se abordaran los temas literarios en la publicidad que nada tiene que ver con la iconografía sagrada que aquí estamos tratando.

Igualmente los ángeles también aparecerán en diversos anuncios. Se tratan de seres creados por Dios para propiciar una relación entre éste y los hombres. Los ángeles no tienen un lugar concreto en la Biblia dado que son mencionados en diversas ocasiones tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. En la literatura medieval se abordaban tres dimensiones funcionales en los ángeles: mensajeros, auxiliares y portadores de almas²⁹.

Las dos primeras son las que hemos podido ver abordadas por la publicidad. En el primer caso incluiríamos a aquellos ángeles que transmiten el mensaje de la empresa –considerada como el ente supremo que busca el bien de sus clientes- para beneficio de los consumidores. Éste sería el caso del reconstituyente Ruamba cuyo fabricante, el doctor Viñas, se encarga de su recomendación a las madres por medio del texto escrito, argumentando que él lo ha probado en sus propios hijos. La imagen nos presenta una niña placidamente dormida en su lecho sobre la que flotan, dispuestos sobre sendas nubes, dos angelotes que portan el objeto recomendado³⁰.

La empresa Gal también utilizará a querubines que portan los objetos que repercutirán positivamente en las clientas que los usen. Mientras se recomiendan los polvos Flores de Talavera en el texto, por todos los bienes que proporcionarán al cutis femenino, un angelote, suspendido junto al embase del producto, lo aplica con una borla sobre

²⁷ ABC, 4 de mayo de 1922. Ilustración de Pérez Durias.

²⁸ ABC, 5 de mayo de 1923.

²⁹ MARÍN UREÑA, J. M.: "Estelas de los ángeles celestiales en la literatura medieval española", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* n° 8, Universidad de Valencia, 2004, pág. 4.

³⁰ ABC, 19 de marzo de 1921.

una destinataria invisible³¹. Otro querubín, creado por Ribas, se convierte en el responsable de verter sobre el pañuelo que sostiene el brazo de una supuesta mujer el perfume del Agua de Colonia Añeja³². Un angelote, ilustrado por Juan Basilio, será también objeto de los anuncios de la empresa Luca de Tena al ser el portador de un cofre cargado de esperanzas y promesas felices, lo que el cliente conseguirá en el nuevo año que entra si consume el sedativo para los nervios Agua de Azahar La Giralda³³.

En la función de ángel que media para salvar a los mortales estaría el custodio o de la guarda³⁴, el más venerado por la Compañía de Jesús tras los ataques protestantes. Un claro ejemplo de esta figura celestial encontramos en el anuncio de "La Lechera" [4]. Se plasma, como era habitual en su interpretación pictórica y escultórica, por medio de la figura de un niño junto al que está el ser angélico. Pero si lo habitual es que el niño aparezca interrogando al ángel con su mirada, aquí este primero se encuentra totalmente dormido mientras el ser angelical vela su vigilia disponiendo las manos a ambos lados de la camita mientras lo contempla.

La figura celestial presenta los rasgos e indumentarias usuales en estos seres: aspecto joven, melena larga y aparentemente rubia -aunque sin apreciarse con claridad si posee o no diadema-, expresión risueña, túnica vaporosa y ajustada que se ciñe en la cintura, unas potentes alas y unas facciones bastante femeninas³⁵. Si la imagen muestra claramente la función protectora de la figura angelical, el texto viene a reafirmar el mensaje al indicarnos que "Como Ángel de la Guarda que vela el sueño del hijo querido, así la leche condensada marca "LA LECHERA" ampara la salud del Bebé ayudándole a salvar sin tropiezos los muchos peligros del primer año"³⁶. Por tanto, el producto publicitado viene a sustituir el papel que anteriormente había tenido otorgado esta figura de la esfera divina. Anuncios como éste vienen a mostrar como claramente la publicidad se va apropiando de iconografías y funciones anteriormente ofrecidas por el mundo religioso. La felicidad que en un pasado garantizaba dicha religión ahora la prometen las distintas empresas a través de sus productos.

Siguiendo el orden de aparición dentro del Antiguo Testamento, del libro del Éxodo, el segundo personaje bíblico que hallamos es la figura de Moisés³⁷ -una de las figuras consideradas como premonitorias de Jesús-³⁸ en una imagen realizada

³¹ *Blanco y Negro*, 30 de marzo de 1924.

³² *Blanco y Negro*, 17 de marzo de 1929.

³³ *ABC*, 2 de enero de 1924.

³⁴ Sobre su origen e iconografía cfr. URREA, J.: "Ángeles napolitanos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 50, Universidad de Valladolid, 1984, págs. 442-445. También se puede profundizar en esta figura en MARÍN UREÑA, J. M.: "Estelas de los ángeles... *op. cit.*", págs. 5-7.

³⁵ Idéntico aspecto es el que se nos describe en GONZÁLEZ ISIDORO, J.: "Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona", *Carel: Carmona: Revista de Estudios Locales* nº 3, Ayuntamiento de Carmona, enero de 2005, pág. 1106.

³⁶ *Nuevo Mundo*, 8 de julio de 1927.

³⁷ *Mundo Gráfico*, 30 de julio de 1912. Ilustración de A. Ehrmann

³⁸ CALVO CASTELLÓN, A.: "Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, págs. 135-158.

por A. Ehrmann [5], principal ilustrador de la casa Gal en sus primeros años. Se trata de la única imagen del este libro que hemos hallado en publicidad algo que, si no se modifica con futuros hallazgos, coincide numéricamente con la producción del mismo tema que existió dentro de la pintura barroca española al haberse localizado un solo cuadro surgido de la mano de Murillo³⁹.

La iconografía de Moisés que nos muestra este anuncio presenta una gran similitud con la imagen creada por Miguel Ángel para la Iglesia de San Pietro in Vincoli salvo por algunas diferencias. Al igual que la obra citada, el Moisés de Ehrmann –plasmado en un busto largo que nos permite ver hasta la cintura– presenta las largas barbas blancas y un atuendo similar al de la escultura creada por Miguel Ángel pero, en esta imagen publicitaria, han desaparecido los cuernos que por error de traducción de la *Vulgata* comenzaron a llevar algunas imágenes a partir del siglo XII⁴⁰ y, por el contrario, presenta, coronando el busto, unos haces de luz que pueden aludir a ese resplandecimiento que sufrió su rostro al descender tras recibir las Tablas de la Ley de Dios⁴¹. Las citadas tablas también aparecen en la escena pero, en lugar de bajo el brazo como las porta la figura de Miguel Ángel, se disponen ante el espectador para servir de soporte a las recomendaciones que el libertador del pueblo judío nos va a dar. Las Tablas de la Ley sustituyen el mandato divino por exhortaciones acerca del uso del Petroleo Gal, producto objeto de este anuncio. La recomendación XI será: “Usareis el Petroleo Gal para la higiene del cabello”⁴² y la XII incide en que no lo olviden nunca.

Sansón⁴³, cuyas hazañas se relatan en el Libro de los Jueces (13-16), aparece en una sola ocasión en la publicidad [6]. Se nos presenta en la parte inferior del anuncio en una escala menor que el busto de mujer que se dispone en la zona superior. Su cuerpo, de musculatura muy marcada, nos refleja esa fortaleza que le destacó, mientras apenas advertimos la larga cabellera en la que, tal y como nos expone el anuncio, residía “El secreto de la fuerza de Sansón...”⁴⁴. Por lógica, dada la importancia del cabello en la figura del héroe bíblico, es escogido para publicitar el Agua Cruspinera, cuyo recipiente porta en uno de sus brazos. Se trata, según se nos expone, del producto clave al que se debe “...el secreto de la belleza de la mujer moderna...” para tener unos hermosos cabellos. Por tanto, la joven que observamos y Sansón guardan cada uno un secreto –fuerza y hermosura res-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M.: *Guía Iconográfica de la Biblia los santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 277-279. Otras interpretaciones sobre el tema de los cuernos de Moisés se pueden ver en RUIZ DE ELVIRA, A.: “Los “hermanos” de Jesús y la iconografía de Moisés”, *Epos: Revista de Filología* nº 10, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, págs. 60-67.

⁴¹ REAU, L., *Iconografía del... op. cit.*, págs. 212-214 y 242-243.

⁴² *Mundo Gráfico*, 30 de julio de 1912. Ilustración de A. Ehrmann.

⁴³ REAU, L.: *Iconografía del... op. cit.*, págs. 279-293.

⁴⁴ *Blanco y Negro*, 4 de diciembre de 1927.



6. "Blanco y Negro", 4-12-1927.

7. Ilustración de Federico Ribas: "ABC", 6-1-1920.

pectivamente- relacionado con sus cabellos por lo que se les representa unidos en este mismo espacio.

ESCENAS E IMÁGENES DEL NUEVO TESTAMENTO.

Las figuras que observamos de manera más habitual dentro de la iconografía sagrada utilizada por la publicidad, siempre coincidiendo con las fechas navideñas, son los Magos de Oriente⁴⁵, el total de tres y como reyes según las diferentes aportaciones literarias han ido perfilando a partir de lo que se especificara inicialmente en el Evangelio de San Mateo y como finalmente la misma Iglesia estableció por consenso a través de las declaraciones del papa León I el Grande⁴⁶.

Se da una recuperación totalmente profana de los mismos que nada tiene que ver con la Epifanía o Adoración del Niño Dios por parte de los Magos. Solo en uno de los anuncios hallados se plasma la escena de "La adoración de los magos"⁴⁷, de por sí la que más habitualmente nos refleja a dichos Magos en las artes plásticas, en el

⁴⁵ Sobre la iconografía de los Reyes Magos Cfr. BANGO, I.: "Sobre el origen de la proquinesis en la Epifanía de los Magos", *Traza y Baza*, nº 7, Universidad de Barcelona, 1978, págs. 25-37; GARCÍA MAHÍQUES, R.: *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*, Vitoria-Gasteiz, Ephiale, 1988; GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Los Tres Reyes Magos. La edificación simbólica*, Madrid, Akal, 2002; GRAU-DIECKMANN, P.: "Una iconografía polémica: los Magos de Oriente": *Mirabilia Revista Electrónica de Historia Antigua y Medieval*, 2, Editores Ricardo da Costa, 2002; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. El Nuevo Testamento*, Tomo I, vol. 2, Barcelona, Ed. Del Serbal, 1996-98, págs. 247-266.

⁴⁶ GRAU-DIECKMANN, P.: "Una iconografía polémica... *op. cit.*

⁴⁷ *ABC*, 22 de diciembre de 1920.

resto se nos presentan de las formas más diversas como distribuidores de regalos procedentes de almacenes y bazares o de alguna empresa concreta.

El Gran Bazar de la Unión los presenta montados en una especie de globo o “zeppelin” desde el cual van lanzando los juguetes esperados por los niños⁴⁸. Melchor y Gaspar se muestran activos a ambos lados del artefacto volador mientras Baltasar, en el centro, muestra una total quietud, puede que motivado por el temor a desestabilizar el aparato y romper el equilibrio. Al fondo se divisa la silueta de la ciudad. Los tres personajes recogen el aspecto habitual de Melchor de pelo oscuro, Gaspar de barba blanca, con sus respectivas coronas y, finalmente, Baltasar de raza negra tocado con turbante.

Heno de Pravia también hará uso de estos personajes que, como emisarios de la empresa Gal, sustituyen las ofrendas que llevaron al Niño Dios por el producto estrella de esta perfumería, el jabón Heno de Pravia, que, para mayor realce, disponen sobre un lujoso cojín rojo. En esta ocasión los tres llevan atuendos orientalizantes con turbantes, piedras preciosas, plumas y presentan un porte muy solemne mirando directamente hacia el espectador. Baltasar queda de nuevo en el centro resaltando el fuerte colorido de las capas de los otros dos magos. Los tres magos se disponen arrodillados sobre un suelo plagado de rosas rojas. Esta imagen fue realizada por Federico Ribas, a todo color, para servir de portada a la revista *Mundo Gráfico*⁴⁹.

Para esta misma empresa, seguramente también Ribas, se realiza otro nuevo anuncio que, en esta ocasión, sustituye las figuras de los magos, por tres de sus productos que son considerados “Los Reyes del Tocador”: Jabón Heno de Pravia, Petroleo Gal y Flores de Talavera [7]. Sobre los tres embases se disponen otras tantas coronas que refuercen dicha condición de realeza. Si puede quedar alguna duda a la alusión que se quiere llevar a cabo con los Magos de la iconografía cristiana aún quedará más claro si se tiene en cuenta que esta imagen fue publicada en el diario *ABC* el día 6 de enero⁵⁰.

Igualmente la empresa Renault también hace un montaje similar al que vimos de Heno de Pravia y en este caso, entre los tres -en una imagen totalmente clásica por su composición y de nuevo solemnes, enmarcados por la estrella de oriente que se dispone al fondo incidiendo aún más en la simetría de la imagen- portan un modelo de los ofrecidos por la casa fabricante [8]. Mientras Baltasar se ubica al centro marcando una cierta diferencia, los otros dos reyes lo flanquean mostrando unas imágenes casi clónicas, salvo por la mayor blancura de las barbas de la figura de la derecha. Las tres figuras, como si faraones egipcios o Kouros arcaicos fueran, se presentan totalmente hieráticas y en estado de quietud. Quizás la solemnidad con que se presenta todo el conjunto tiene como objetivo remarcar la superioridad del objeto que están portando y ofertando a los futuros clientes pues, como el mismo

⁴⁸ *ABC*, 3 de enero de 1912.

⁴⁹ *Mundo Gráfico*, 3 de enero de 1917.

⁵⁰ *ABC*, 6 de enero de 1920.



VENTAS AL CREDITO Y A PLAZOS
 Para pedidos, peticiones y otros asuntos dirigirse a:
 S.A. de Automóviles REYNALTI.
 Madrid: Alameda de Colón y Puerta de Toledo, 1 y 3. P. de la Puerta.
 Valencia: P. de Aragón, 14. BILBAO: CALLE DE CALZADA, 10. L. con los señalamientos de la
 ANUNCIAR SIN VENTAR LAS ESPERANZAS.



8. "Blanco y Negro", 6-1-1928.
9. "ABC", 17-12-1921.

anuncio específica, se trata de "Un regalo magnífico. Un regalo de Reyes"⁵¹.

No obstante, la competencia de Papa Noel ya se va notando, pues en otros casos los bazares optan por la figura del barbudo anciano en trineo tirado por renos como dispensador de los esperados presentes navideños⁵². También la empresa de los familiares de don Torcuato Luca de Tena, en un diseño de su dibujante habitual, Juan Basilio, utiliza la imagen de Papa Noel en esta ocasión para hacer referencia a la llegada del nuevo año que queda personificado en un pequeño infante que el anciano porta en su saco. El anuncio hace referencia a uno de sus productos curativos, el Agua de Azahar "La Giralda" que sirve para sedar los nervios y que de esta manera contribuirá a que los clientes que lo adquieran logren con el "Año Nuevo" una "Vida Nueva"⁵³ Y quizás esta influencia de Papa Noel será la que lleve a otros anunciantes a presentar a un solo rey mago distribuyendo los productos anunciados en lugar de los tres habituales⁵⁴.

En otros anuncios se realiza una alusión al episodio de la estrella de oriente que guía a los hombres en su camino sustituyendo la misma por el producto publicitado, las bombillas "Metal", que se dispone resplandeciente al fondo del horizonte mientras una figura a camello la contempla. En el texto, para remarcar el mensaje que la imagen ha querido lanzar, se nos indica "Luz de Oriente"⁵⁵.

⁵¹ *Blanco y Negro*, 6 de enero de 1928. De nuevo como vemos se vuelve a utilizar a estos tres personajes justo el día de Reyes.

⁵² *ABC*, 3 de enero de 1914.

⁵³ *Blanco y Negro*, 4 de enero de 1925. Ilustración de Juan Basilio.

⁵⁴ *ABC*, 4 de enero de 1923.

⁵⁵ *ABC*, 25 de agosto de 1921.

Este mismo recurso será utilizado nuevamente para la publicidad de un producto similar –otra bombilla denominada Zargón- pero combinando este episodio de la religión cristiana con unos personajes del ámbito literario, Don Quijote y Sancho Panza. El anuncio, creado por la agencia Los Tiroleses, nos dispone en primer término al hidalgo y su escudero que asciende una colina y al fondo de la misma se observa el reluciente objeto mientras el texto nos sirve de claro enlace con el episodio bíblico al exponernos "...y apareció en el horizonte una estrella que a los mortales indicaba el camino de la perpetua claridad"⁵⁶. El interrogante que se nos puede presentar es a qué se debe el uso de estos personajes insertándolos en un episodio ajeno a ellos. Puede que la respuesta pueda ser la constante búsqueda de originalidad para, de este modo, enganchar con los espectadores que, en el caso del *ABC*, diariamente observarían estos anuncios.

La Virgen María, figura destacada por haber sido madre de Jesús, tan sólo aparece en dos ocasiones en la iconografía publicitaria. Una de ellas sería la, ya citada anteriormente, escena de la Epifanía de los Magos mientras, en otra ocasión, aparece bajo la advocación de la Inmaculada Concepción⁵⁷, iconografía que se iniciará a finales de la Edad Media y que tendrá especial difusión en el mundo barroco español a partir del concilio de Trento cuando se intentó elevar esta doctrina a dogma de fe.

La imagen plasmada en el anuncio carece de originalidad puesto que se reduce a una copia de la iconografía murillesca para impulsar, dos días antes de la celebración de la fiesta nacional por la patrona, a los espectadores a la compra de un reloj de pulsera de la madrileña Fábrica de Relojes de Carlos Copell con el fin de agasajar a todas las Conchas. El artículo y el texto que incita a la adquisición con la frase "el regalo más práctico y útil para las Conchas..."⁵⁸ se disponen bajo esa imagen enmarcada por orla floral ovalada en la que vemos a la joven flotando sobre nubes y la luna creciente con puntas hacia abajo – al contrario de lo establecido por Pacheco en su obra *Arte de la Pintura*- junto con dos *putti* que forman parte del cortejo que contribuye a la glorificación y engrandecimiento de la figura de la Virgen⁵⁹. La joven presenta la cabeza con aureola resplandeciente, sus ropajes, como es habitual según las recomendaciones de Pacheco, consisten en túnica blanca y manto que debe ser de color azul –algo que al tratarse de una imagen en blanco y negro no podemos apreciar- y las manos unidas en el centro del pecho mientras la cabeza se inclina hacia la izquierda a la vez que eleva la mirada y el manto se despliega hacia el lado opuesto, contribuyendo ambos elementos a romper con la simetría de la imagen y a introducir una cierta sensación de movimiento en la escena. Siguiendo dicho modelo murillesco no aparecen ninguno de los atributos salvo la luna creciente ya citada y un par de ramas sostenidas por los *putti*

⁵⁶ *ABC*, 21 de noviembre de 1920.

⁵⁷ Sobre la Inmaculada Concepción cfr. STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 2, tomo 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, págs. 3-128. MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: "María, la nueva Eva. Iconografía de la mujer singular: la Inmaculada Concepción" en SAURET GUERRERO, T. (Coord.): *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, 1996, págs. 175-202.

⁵⁸ *ABC*, 6 de diciembre de 1921.

⁵⁹ MARÍN UREÑA, J. M.: "Estelas de los ángeles... *op. cit.*, pág. 2.

que difícilmente podemos apreciar de que especies se tratan.

Tanto el Nuevo Testamento como los textos apócrifos hacen referencia al infierno. En el caso de la publicidad, en lugar de realizar una imagen propia, lo que hace es referencia a las visiones dantescas plasmadas en la *Divina Comedia*. De nuevo –como ya vimos en la Inmaculada Concepción– las ilustraciones hacen uso de imágenes que creara Gustave Doré en el siglo XIX para ilustrar dicho poema, plasmándonos al poeta acompañado de Virgilio y presenciando el sufrimiento de los condenados [9]. Esta imagen viene a reflejar que el drama por parte de los condenados es similar al que padecen aquellos que no toman el objeto publicitado, Uromil, y que por tanto son víctimas de los padecimientos que causa el Ácido Úrico⁶⁰.

OTRAS ICONOGRAFÍAS SAGRADAS.

Los productos curativos también hicieron uso de una iconografía muy habitual en el arte del barroco español, el esqueleto como representación de la muerte, es decir unas imágenes que entrarían dentro de lo que se denomina macabro⁶¹. Este icono ya existía en algunas culturas desde el siglo XIII, pero sobre todo se hará más habitual a partir del siglo XV⁶². En la Edad Moderna estas macabras imágenes recordaban a los fieles la transitoriedad de la vida y les llevaba a un arrepentimiento de los pecados ante el riesgo de un temprano o inesperado fallecimiento.

En la publicidad, por su parte, el esqueleto, siempre acompañado de la guadaña -del mismo modo que lo hacía la figura de Crono- y a veces cubierto por una capa que nos impide ver su aspecto, advierte al espectador del anuncio acerca de la necesidad de adquirir los remedios expuestos para evitar la venida de enfermedades que den el triunfo a la muerte⁶³. Se trata de una iconografía que ha continuado utilizándose hasta la actualidad en otros muchos ámbitos de la cultura visual, en ocasiones como denuncia a grandes masacres debidas a las guerras o por una elevada mortandad debida a epidemias⁶⁴.

Por tanto, como nos expone Francesca Español, *el temor a la muerte es universal y no conoce límites cronológicos*⁶⁵, de manera que dicha temática se va a dar en todas las épocas históricas y en las más diversas manifestaciones buscando con los cadáveres, esqueletos y calaveras crear un desasosiego y una reacción en el

⁶⁰ ABC, 17 de diciembre de 1921.

⁶¹ ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *Arte Español. Lo macabro en el gótico hispano* nº 70, Madrid, Historia 16, 1991, pág. 6.

⁶² DUARTE GARCÍA, I.: "Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento", *Ars Medica*, vol. 8, 8, Santiago de Chile, 2003.

⁶³ ABC, 9 de septiembre de 1921. Solutio Vital reconstituyente que permitirá a los niños, según el anuncio, "...bur-larse de la muerte". 9 de agosto de 1922: La Tarayina. 28 de febrero de 1923: nuevo anuncio de Solutio Vital.

⁶⁴ ARMAS, I. de, *La estructura viviente II. Anatomía artística*, Madrid, You & US, S.A., 2006.

⁶⁵ ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *Arte Español. Lo macabro... op. cit.*, pág. 6.



10. Ilustración de Aristo Téllez: "ABC", 15-7-1923.

11. "ABC", 1-4-1923.

espectador. Dentro de los artistas coetáneos a los ejemplos publicitarios que estamos reflejando se encontraría la figura de José Gutiérrez Solana que hace uso del tema de la muerte y los esqueletos en diversas de sus obras⁶⁶.

En uno de los ejemplos publicitarios hallados contamos con la presencia de la calavera [10] –lo cual fue también muy habitual en autores de época diversas como Durero, Vang Gogh, Picasso, Luis Fernández o Andy Warhol que los plasmaron solos o en otras ocasiones como elemento de compañía de santos, santas, Magdalenas, etc.- en una obra de Aristo Téllez, que nos plasma un final dramático que los espectadores del anuncio podrán evitar. Este cráneo va acompañado de la frase "Quién lo hubiera sabido..." para indicar que el representado podría haber evitado la muerte si hubiera usado Sanemil Busto que lo hubiera librado de la anemia⁶⁷.

También San Jorge, figura legendaria cuyo culto se difundió desde Oriente a Occidente a raíz de las cruzadas, convirtiéndose en el patrón de los caballeros, será utilizado por la publicidad escenificando su episodio más conocido, la lucha contra el dragón que aterrorizaba a una ciudad y al que debían entregar tributos habitualmente. El santo aparece en una composición que enfrenta a fuerzas antagónicas. Mientras San Jorge personifica al producto milagroso publicitado, la Piperazina Midy, como advertimos por el torso del santo que se ha convertido en una botella del reconstituyente de la que surgen los brazos, el dragón presenta sobre su cuerpo las

⁶⁶ BLÁZQUEZ, J. M.: "La pintura religiosa de Gutiérrez Solana... op. cit., págs. 295-313.

⁶⁷ ABC, 15 de julio de 1923.

palabras que define al elemento dañino a combatir, el ácido úrico⁶⁸ [11].

La escena nos presenta el momento en que el santo dotado de oscura armadura y lanza, clava esta última en el cuello del fiero animal. A diferencia de la mayor parte de representaciones pictóricas⁶⁹ que lo muestran a lomos de un caballo blanco, el anuncio nos dispone al guerrero a pie. Santo y monstruo son los únicos presentes en la escena sin existir rastro de la figura de la princesa que iba a ser entregada a la bestia y que suele aparecer mayoritariamente en un segundo plano.

Una composición similar a la aquí citada también se realizó por parte de otro reconstituyente, Uromil, que igualmente atacaba los efectos dañinos del ácido úrico. Pero en dicha ocasión sustituyó al santo por los protagonistas de la famosa obra helenística, Laocoonte, y las serpientes, que intentaban acabar con la vida del sacerdote troyano y sus hijos, pasaron a ser las portadoras del texto que las identificaba con el mal a vencer. Por tanto, podríamos considerar que la lucha y tensión entre dos fuerzas antagónicas viene a ser uno de los componentes que caracterizan a la publicidad de los reconstituyentes que intentan combatir determinados males que aquejan a nuestra salud. Mientras una de las figuras (santo o héroe) viene a personificar el producto milagroso anunciado, el ser monstruoso al que se enfrenta encarna esos males y enfermedades que podrán aquejar a nuestro organismo si no hacemos caso de la recomendación del anuncio visualizado.

Dentro de este grupo tendríamos aquellas escenas que nos plasman la devoción popular acontecida en las celebraciones de Semana Santa y reflejadas en la publicidad por medio de imágenes que nos recrean los pasos procesionales y especialmente las figuras femeninas de las mantillas que participan de estos actos o de los oficios que se celebran durante dichos días. En la publicidad de las décadas estudiadas solo un anuncio nos presenta el momento del paso procesional. Se trata de un anuncio de las cámaras fotográficas Kodak, ilustrado por Fernando Marco, y las protagonistas de la imagen, dos mujeres de mantilla, en lugar de presentar una actitud devocional hacia la imagen del Crucificado que se acerca hacia ella, precedida por las filas de nazarenos penitentes, optan por recrearse en la captación del evento con su cámara de fotos de la marca publicitada ante la mirada de la joven del traje de rayas tan habitual en los anuncios de dicha casa. El entorno nos traslada hacia Andalucía, concretamente a Sevilla, pues tras el paso procesional, su fondo lo constituye la catedral de la ciudad y su claramente identificable Giralda. El mismo texto también rompe con la finalidad religiosa del evento al definir la Semana Santa como "La fiesta más simpática del año..."⁷⁰.

Nuevas mantillas, en este caso de Federico Ribas, hacen acto de presencia en anuncios de la casa Gal⁷¹. Un grupo de tres jóvenes, debidamente ataviadas,

⁶⁸ ABC, 1 de abril de 1923.

⁶⁹ "San Jorge" (1450) y "San Jorge y el dragón" (1470) de Paolo Uccello, "San Jorge y el dragón" (1504) de Rafael. También será representada la escena por Durero, Donatello, Rubens y Gustave Moreau.

⁷⁰ *Nuevo Mundo*, nº 1.578, 18 de abril de 1824, pág. 9.



12. "Blanco y Negro", 13-11-1927.

13. Ilustración de Federico Ribas: "Blanco y Negro", 9-11-1927.

marchan de manera presurosa con sus devocionarios en mano. Desconocemos su destino pero bien pudieran dirigirse a participar de los oficios de Semana Santa o a integrarse a su hermandad correspondiente para iniciar la marcha de acompañamiento a su imagen devocional. Aunque más recreados en reflejar la belleza de las jóvenes que en el hecho religioso, no podemos eludir la carga de sacralidad que poseían estas iconografías, protagonistas habituales de los carteles que hacían anuncio de tan andaluza celebración.

SACRALIZACIÓN DE LO PROFANO.

En algunos anuncios no podríamos hablar de iconografías sagradas, dado que lo que nos presentan son imágenes contemporáneas pero, sin embargo, el texto nos da la pista para vincularlo con el ámbito de lo religioso. Uno de estos ejemplos estaría en el anuncio que la empresa Floralia utiliza para dar a conocer cuatro de sus creaciones consideradas como "...refinamientos de la moderna perfumería higiénica"⁷². Se trata de los productos Jugo de Rosas, Humo de Sándalo, Ondulina y Sudoral, pintura de labios, sombra de ojos, rizador para el pelo y loción desodorante respectiva-

⁷¹ Idéntico anuncio podemos encontrarlo en *Blanco y Negro*, 20 de marzo de 1921 y en *ABC*, 24 de marzo de 1921.

⁷² *Blanco y Negro*, 13-11-1927.

mente. Estos productos se designan como frutos tentadores que brotan del árbol de la seducción, clara alusión al árbol del bien y el mal antes referido del jardín del Edén. La imagen, por su parte, nos presenta la oscura silueta del citado árbol de la que penden las cuatro creaciones mientras que una joven resaltada en blanco se dispone ante él utilizando el primero de los citados objetos de la tentación [12].

No obstante, la tentación y la seducción pueden interpretarse como un mensaje para las jóvenes que adquieran los mencionados productos, las cuales lograrán tentar y seducir a los caballeros, embaucarlos del mismo modo que su antepasada lo consiguió con Adán.

También podemos incluir como sutilmente relacionado con la religión el anuncio que, de las manos de Federico Ribas, se encarga de publicitar la espuma de afeitar de la empresa Gal. La imagen no puede ser más profana pues nos presenta a una joven ama de casa⁷³ que porta sobre una bandeja –elemento que centraliza la escena por ser el principal objeto de atención para el cliente- la espuma de afeitar, brocha, palangana y demás accesorios necesarios para el perfecto rasurado del esposo. El marido queda sugerido a través de una mano que asoma tras una puerta abierta –probablemente el cuarto de baño del domicilio- para recibir los productos que tan sabiamente su esposa ha adquirido.

Hasta aquí nada nos indicaría la inclusión de este anuncio en el estudio que nos ocupa pero, curiosamente, el texto del mismo nos indica que la mujer representada es “La perfecta casada...”⁷⁴, denominación que nos remite título homónimo de la obra del poeta toledano Fray Luís de León publicará en Salamanca en 1583. En este caso una de sus escasas creaciones en prosa que dedicó a María Varela Osorio con motivo de su boda para que le sirviera de guía en su matrimonio. El comportamiento que toda mujer honesta debía seguir en su vida doméstica, según la recomendación de este libro, es por tanto el mismo que debe perseguir la esposa ideal de esas primeras décadas del siglo XX [13].

De nuevo Federico Ribas y también para un producto de la casa Gal, su famoso jabón Heno de Pravia, hallamos una representación similar a la citada anteriormente. No es una iconografía religiosa pero el texto nos remite a la fe, algo que si podemos relacionar con el mundo de lo sagrado. En esta ocasión se nos presenta un busto femenino enmarcado en un octógono y con los ojos vendados, mientras el texto no indica que las personas que usan este producto tienen “una fe ciega...”⁷⁵ en su eficacia. Aunque realmente el hablar de fe, en el caso de un objeto cuyos beneficios se pueden apreciar por medio de los sentidos, sería un uso erróneo del término.

Otra situación similar, también de Federico Ribas, creada, al igual que la anterior, en el seno de Veritas -agencia que creo la propia empresa Gal para que se

⁷³ Esta designación queda claramente expuesta al plasmarnos a una joven con delantal lo que la encuadraría dentro de una dedicación doméstica de cuidado del hogar y de sus habitantes.

⁷⁴ *Blanco y Negro*, 9-11-1927.

⁷⁵ *Blanco y Negro*, 8-12-1929. Ilustración Federico Ribas.



14. "ABC", 1-6-1924.

encargara de la publicidad de sus productos- nos presenta la imagen de unas manos vistas por el dorso y posándose una sobre la otra. De nuevo es el texto el que nos remite a lo religioso al describirnos las mismas como "Manos de Santa" y además como "espirituales"⁷⁶.

En otros casos la religiosidad queda plasmada a través de figuras infantiles que, previamente a su reposo nocturno, se concentran en realizar sus oraciones, lo que queda de nuevo reseñado tanto por el texto, en algunas ocasiones, como por medio de la disposición arrodillada y con las palmas unidas de los niños. Son por tanto escenas que reflejan una sociedad católica y practicante en aquellas décadas y que inserta la oración como algo habitual en su vida cotidiana⁷⁷.

Resulta curioso como para aludir a una enfermedad como es la tos, en lugar de hacer uso de las imágenes de esqueletos que había sido lo habitual por parte de los productos curativos cuando se quería hacer referencia a elementos que quebrantarán nuestra salud, se recurre a una imagen alegórica sumamente esperpéntica que más nos recordaría a la representación de un ser fantasmal y espectral. La tos, que penetra en un espacio íntimo como parece quedar aludido por la presencia del tocador, se encarna por medio de un busto de ojos muy abiertos, cabello cano y boca apenas sugerida, mientras el cuerpo queda totalmente difuminado. Apenas se aprecian unos pliegues que sugieren una especie de túnica, sin visualización de cuerpo interno, y a la derecha una mano que se está casi evaporando. El resultado es la sensación de encontrarnos con un ser de ultratumba o una especie de aparición cuando en

⁷⁶ Blanco y Negro, 20-7-1930. Ilustración Federico Ribas.

⁷⁷ Blanco y Negro, 4-11-1923 y 2-12-1923.

realidad es una enfermedad lo que por este medio se está queriendo plasmar. El objeto publicitado es el Fimol Busto, jarabe contra los catarros, que combatirá a este ser espectral que queda identificado a través de una cartela. [14] La ilustración carece de firma por lo que no podemos identificar a quién se debe esta creación⁷⁸.

Con todo lo dicho podemos advertir como unas iconografías que poco objeto tienen dentro del mundo publicitario, también hacen acto de presencia posiblemente debido a que la incesante creación de imágenes en este medio hizo necesario una continua inventiva y la recuperación de elementos del pasado como un medio de enganche con el espectador gracias a lo familiar de las mismas. Su presencia, en comparación con otro tipo de imágenes, fue escasa pero, como se ha podido observar, no inexistente y por tanto, resulta de interés observar esos usos que lo sagrado recibió en este nuevo entorno de la persuasión.

⁷⁸ ABC, 1 de junio de 1924.

Los dibujos sobre lienzo de Manuel Mignorange Acién del decenio de 1980

Enrique Castaños Alés y Antonia María Castro Villena
Universidad de Málaga

RESUMEN

La pasión por el dibujo de Manuel Mignorange y su deseo por ver consagrada la técnica dibujística como un arte independiente con prestigio similar al del temple o el óleo, determinará que en la década de los ochenta del pasado siglo, su obra alcance sus máximas posibilidades técnicas y plásticas.

PALABRAS CLAVE: Manuel Mignorange/ Dibujo/ Pintura siglo XX/Década de los 80.

The Manuel Mignorange Acien's drawings on canvas of the decade of 1980

ABSTRACT

The passion for Manuel Mignorange's drawing and his desire for seeing the technology consecrated "dibujística" as an independent art with prestige similar to that of the tempera or the oil, will determine that in the decade of the eighties of last century, his work reaches his maximum technical and plastic possibilities.

KEY WORDS: Manuel Mignorange/ Drawing/ XX th Paint/ Eighties.

Los primeros carboncillos sobre lienzo en la obra de Manuel Mignorange son del decenio de 1970, aunque no será hasta el decenio siguiente que esta técnica no alcance todas sus posibilidades técnicas y plásticas, como se puede comprobar especialmente en los cuadros de mayor formato, algunos de dos metros y medio de longitud. El origen de esta técnica en la producción del pintor está sobre todo relacionado con su pasión por el dibujo, esto es, por el deseo de ver consagrado el dibujo como una técnica independiente y con el mismo grado de prestigio que el temple o el óleo. Los miles de pequeños dibujos hechos por Mignorange tenían para él la limitación del tamaño. Necesitaba ver los dibujos plasmados en superficies mucho mayores, equiparados con la propia pintura. Cuando se decidió a acometerlos, el primer problema que se le planteó fue el del soporte. Como él mismo explica en su *Tratado de mis materiales en la pintura*, el papel no era el soporte más apropiado a tal fin, no sólo por la dificultad del manejo de papeles de grandes dimensiones, sino por la necesidad que conlleva de ser protegido mediante un cristal, con los casi inevitables reflejos que distorsionan la visión del espectador. De ahí que finalmente se decidiese por el lienzo, eligiendo para su primer ensayo una lona de algodón, por la unifor-

* CASTAÑOS ALÉS, Enrique y CASTRO VILLENA, Antonia María; "Los dibujos sobre lienzo de Manuel Mignorange Acien del decenio de 1980", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 479-486. Fecha de recepción: Diciembre de 2008.



1. "Neófita", 1980.

2. "Renacimiento", 1980.

midad de su trama, soporte óptimo además, convenientemente preparado, para el empleo del carboncillo. La preparación de la lona, es decir, su imprimación, consistió en primer lugar en aplicar una mano de alkyl, encolado previo al aparejo. El alkyl es una cola sintética, industrial, que Mingorance prefiere a la tradicional cola de conejo porque ésta con la humedad tiende a hincharse y cuartea los cuadros. Una vez que se ha secado esta capa de encolado, el pintor prepara la imprimación propiamente dicha, que no es más que una mezcla de cemento blanco y escayola (lo que él llama «bolo blanco»), a la que se añade un poco de negro de marfil con el fin de convertir en gris la mezcla resultante («bolo gris»). La razón de obtener este color grisáceo no es otra que impedir la crudeza del blanco puro como fondo de los dibujos de mayor tamaño. La mencionada mezcla se une finalmente al alkyl, en la proporción de 1 parte de la mezcla en polvo de bolo gris por 1 ½ de alkyl. Con esta proporción el aparejo es menos denso, impide la formación de surcos y no se anula la trama regular del tejido de lona, trama que ofrece condiciones idóneas para mantener el carboncillo cuando se dibuja con este material sobre ella.

Después de realizado el dibujo, Mingorance procede al fijado del carboncillo y al barnizado posterior. Ninguno de los fijativos ofrecidos por el mercado le han convencido nunca, razón por la que ha terminado elaborando uno de su propia invención, compuesto de una parte de alkyl, tres partes de agua y otra parte de alcohol puro. En los pequeños formatos emplea el pulverizador y en los cuadros de mayor tamaño la pistola con compresor. En cuanto al barniz, sustituye al cristal como protector, es lavable y no produce reflejos, es decir, termina formando parte del propio dibujo. Para aplicarlo, previamente, sobre la capa de fijativo, da un aislante, que no es más que un alkyl rebajado y que cuando se seca desaparece por completo. Sobre ese aislante seco se da finalmente el barnizado, un barnizado industrial, esto es, un



3. "La Secta", 1981.

4. "Aquí es donde dice que todos los hombres somos hermanos", 1985.

barnizado acrílico al agua, aplicado a pistola. Los años transcurridos han podido corroborar los excelentes resultados de todas estas técnicas, esenciales para analizar y estudiar uno de los capítulos más destacados de la producción de Mignorange, los dibujos sobre lienzo.

De los nueve dibujos que hemos seleccionado para estas anotaciones, los dos más antiguos están hechos con sanguina, un lápiz usado con frecuencia para este tipo de obras. Se trata de *Neófito* y de *Renacimiento*, ambos de 1980. En el primero de ellos, la composición se atiene a reglas clásicas: el grupo de figuras, inscrito en un rectángulo, tiene las cabezas situadas a la misma altura (isocefalia), como ya se hacía en los mosaicos bizantinos de Rávena en el siglo VI. El predominio de las verticales, con las figuras de pie, se ve contrarrestado y equilibrado por la muchacha neófito, sentada en posición arrodillada a la derecha, una de cuyas piernas marca la horizontal más pronunciada del cuadro. El elemento dinámico lo ofrece la figura inclinada de la izquierda, cumpliendo así con un procedimiento habitual en las composiciones del Quattrocento y de la pintura del Alto Renacimiento, por ejemplo en *El tránsito de la Virgen* de Mantegna (ca. 1461) y en *Los Desposorios* de Rafael (1504). En la Iglesia cristiana primitiva, los neófitos eran los recién bautizados, que durante ocho días llevaban una túnica blanca y no podían ser investidos de dignidad eclesiástica alguna. A aquélla parece pertenecer la joven recatada, con los ojos cerrados y las manos sobre las plantas de los pies, que está siendo instruida en los significados de los libros simbólicos, como diría el joven Hegel, por un grupo de seguidoras de la nueva fe.

El otro dibujo con sanguina, *Renacimiento*, también ofrece una composición muy lograda, con ambos grupos de figuras vinculados entre sí por la escultura que



5. “Dicen que vendrá otra vez”, 1982-83.

6. “Los filósofos y Friné”, 1983.

ocupa el espacio central, que de otro modo quedaría demasiado vacío y desnudo. Este cuadro podría ser interpretado como una recreación de los hallazgos arqueológicos que se producían en Roma y en otras ciudades de Italia durante los siglos XV y XVI, tan importantes en el redescubrimiento de la Antigüedad clásica y en el surgimiento de la época artística y espiritual que conocemos con el nombre de Renacimiento. La figura que sostiene el grupo de muchachos, con los brazos cortados y el torso desnudo, nos evoca la *Venus de Milo*, pero también nos trae a la memoria esa efervescencia arqueológica de Roma a principios del siglo XVI, cuando Rafael Sanzio, a partir de abril de 1514, asume la responsabilidad de la superintendencia de los monumentos antiguos de Roma, que le convierte en la práctica, según ha explicado Sydney Joseph Freedberg, en el gran *régisseur* de las artes en Roma, con un estatus similar al de los ministros de la corte pontificia de León X. Indudablemente, las prolongadas estancias de Mingorance en la Ciudad Eterna han alimentado estas visiones.

Otro dibujo relacionado con *Neófito* es el que lleva por título *La secta*, de 1981 y de gran formato. Siete personas alrededor de una sobria mesa de madera, una de las cuales es una moza, escuchan atentamente la lectura de un documento que realiza uno de los miembros del grupo de iniciados, a todas luces pertenecientes a una secta religiosa. Pero repárese aquí en el modo en que se ha empleado el término secta, en el sentido latino de seguir una dirección o a un maestro. Es decir, no tanto en un sentido despectivo o peyorativo, como una desviación doctrinaria de la corriente principal, sino como un grupo embrionario, que con el tiempo puede terminar incluso convirtiéndose en Iglesia hegemónica. El ambiente espiritual que se describe es el que corresponde a los verdaderamente iniciados en una determinada corriente de pensamiento. Desde este punto de vista, también podría leerse como alusión al

mundo filosófico más que al religioso. Pero en realidad, ambas parcelas parecen confundirse. El número siete, además, enfatiza el carácter propiamente religioso del grupo. Este número, que según explica el *Diccionario de la Biblia* de Herbert Haag y de A. van den Born debe su posición privilegiada en todo el mundo semítico a los siete días que dura cada una de las cuatro fases de la luna, tiene una amplia presencia en el Antiguo y en el Nuevo Testamento. En cualquier caso, se trata de personas pacíficas, entregadas sin ningún grado de fanatismo a su causa. Están predispuestas a escuchar, a debatir, a razonar las ideas.



7. "Figuras emergidas", 1984.

De un contenido neotestamentario mucho más explícito son sendos dibujos titulados *Dicen que vendrá otra vez* (1982-83) y *Aquí es donde dice que todos los hombres somos hermanos* (1985). Este segundo cuadro, estrechamente relacionado con *La secta*, podría asimismo perfectamente representar a un reducido grupo de filósofos, de profetas o de sabios, y menos uno de ellos, que todavía es relativamente joven, los demás son hombres cargados de experiencia y que han vivido intensamente; de ahí su sosiego, su calma interior, la paz que inunda sus rostros. Están agrupados de manera compacta, en semicírculo, con semblantes graves, apropiados a la trascendencia del contenido del texto que lee uno de ellos mientras los otros escuchan. La primera formulación de una solidaridad o fraternidad universal entre todos los hombres, se remonta al pensamiento estoico antiguo, y de aquí influyó en el cristianismo. Esa fraternidad universal encuentra su fundamento en la idea de la totalidad orgánica del estoicismo, como puede advertirse en Crisipo de Cilicia. Dos cuerpos pueden interpenetrarse aunque sean de dimensiones diferentes. El «derecho natural» y la solidaridad entre todos los hombres en que piensa la Estoa, no excluye ni a los bárbaros, ni a los esclavos, ni a las mujeres, ni a los niños. La influencia de estas ideas en el mensaje evangélico es palpable, y en gran medida explica el grado de aceptación de la nueva religión cristiana entre las capas sociales más desfavorecidas del Imperio romano. La difusión de las ideas estoicas en Roma, en cuanto superación de los límites de la *polis* y la subsiguiente nueva concepción de la *cosmópolis*, también están en la raíz de la extensión de la ciudadanía a todos los habitantes del Imperio bajo Caracalla (212). Crisipo, que vive durante casi todo el siglo III a. C. y fue discípulo del fundador de la Escuela, Zenón de Citio, había escrito lo siguiente: «El mundo es un gran Estado con una constitución y una ley, a través de la cual



8. "Pitia Siracusana", 1984.

la razón natural ordena lo que hay que hacer y prohíbe lo que hay que omitir». Cuando en el Evangelio de San Juan leemos que Jesús se despide de sus discípulos después de la Última Cena diciendo: «Os doy un mandamiento nuevo: que os améis los unos a los otros. Que, como yo os he amado, así os améis también vosotros los unos a los otros», estamos ante la definitiva culminación de esa idea de la fraternidad universal, superada de modo paradójico e infinito por el propio sacrificio de quien lo dice. Esta sería, pues, otra segunda lectura del cuadro de Mingorance.

En lo que se refiere al gran lienzo denominado *Dicen que vendrá otra vez*, probablemente alude a la segunda venida de Cristo, anunciada por Jesús a sus discípulos al comienzo del capítulo 14 del Evangelio de San Juan. Pero del contenido de la escena no parece deducirse que el pintor se refiera al momento posterior a la Ascensión, pues los dos únicos evangelistas que tratan este asunto, San Marcos y San Lucas, nos dicen que la subida a los cielos fue sólo en presencia de los discípulos de Jesús. La misma precisión se hace al comienzo de los *Hechos de los Apóstoles*. Sin embargo, podría tratarse de una recreación de la dispersión de la multitud después del Sermón de la Montaña fusionada con la dispersión de los Apóstoles después de la Ascensión. Vemos juntos aquí adultos, ancianos, mujeres y niños, algunos con caras ensimismadas, otros comentando en corro, otros señalando y algunos rezando. El paisaje es muy sumario, casi inexistente, y a la izquierda vemos dos jarras apoyadas en el suelo que cierran la composición por ese lado. En cuanto a las figuras del fondo, por ejemplo la mujer que lleva a su hijo en brazos, están dibujadas y perfiladas con la misma nitidez que las del primer plano.

Una de las obras de gran formato más personales de la época que analizamos, es la que lleva por título *Los filósofos y Friné* (1983). Representa un célebre hecho legendario al que se refiere Marco Fabio Quintiliano en sus *Instituciones oratorias* (Libro II, capítulo XVI): «Créese también comúnmente que si se libró Friné no fue por la admirable defensa que de ella hizo Hipérides, sino porque ella, desabrochando la túnica, descubrió parte de su cuerpo, hermosísimo a la verdad». Acusada de *asebeia*, es decir, de menosprecio hacia la religión ateniense, la hetera Friné, que probablemente había sido el modelo de Praxíteles para la escultura de Afrodita venerada en Cnido, fue defendida por Hipérides ante la *heliaia*, el tribunal popular que,

como instancia de apelación, era el más alto tribunal de justicia de los atenienses. El mito de Friné, que ha sido muy bien estudiado entre nosotros por el eximio jurista José Manuel Pérez-Prendes, gozó de cierta notoriedad entre los artistas academicistas y de estética decadente de los últimos decenios del XIX y principios del XX, como lo revelan los casos del escultor holandés James Pradier y del pintor francés Jean-Léon Gérôme, aunque este último sitúa el episodio en un espacio cerrado, siendo bien sabido que los heliastas se reunían al aire libre. También Mignorance se ha tomado sus licencias, como llamar «filósofos» a quienes eran ciudadanos libres de Atenas. Pero la importancia de esta obra maestra radica en dos aspectos, uno técnico y otro estético-espiritual. El



9. "Tétrada o Tetraedro", 1982.

técnico se refiere al dibujo propiamente dicho. Maravillosamente modeladas las figuras, tanto las zonas iluminadas como las que permanecen en sombra definen con precisión los volúmenes, en un ejercicio dibujístico de resonancias clásicas e intemporales, como esa concepción platónica acerca de la belleza con la que tanto se identifica Mignorance. En cuanto al aspecto puramente espiritual, ha transmutado efectivamente a los jueces populares en «filósofos», graves y atentos, rebosantes de paz interior, que observan sin escandalizarse, porque en la Atenas del siglo IV antes de Cristo no podía ser de otro modo, la desnuda belleza del cuerpo de Mnésareté. En este cuadro se encierra el ideal de clemencia en la administración de la justicia en el que cree Mignorance.

Por último debemos referirnos a tres dibujos cuyos temas ofrecen diversas connotaciones estilísticas y simbólicas. En primer término, *Figuras emergidas* (1984), que no puede uno por menos de relacionarlas con las figuras de la zona izquierda inferior del *Juicio Final* de Miguel Ángel, en concreto la ascensión de los elegidos. En el célebre fresco de Buonarroti, los elegidos, de un estado casi de larvas en el que se encuentran una vez que se ha producido la resurrección de los muertos en el último día, ascienden trabajosamente hacia la gloria ayudados por otros bienaventurados, ofreciendo un catálogo de posiciones y de violentísimos escorzos verdaderamente inigualable. Algunos parecen quedar suspendidos en el espacio, en una región intermedia en la que permanecen como atrapados, pero finalmente consiguen la ayuda o el impulso ajeno suficiente para poder ascender a las alturas celestiales. En el cuadro de Mignorance unas figuras ascienden, las de la

zona derecha, mientras otras caen y se precipitan, o, más bien, simulan planear y descender hasta llegar a tierra. En realidad se trata de un movimiento circular de ascensión y de caída, que quizás esté relacionado con el propio comportamiento humano y sus fluctuaciones en el terreno ético.

En segundo lugar, *Pitia siracusana* (1984), un nombre que no es el ortodoxo pero que podemos relacionar con la Sibila de Cumas, aquella a la que Apolo le había concedido el privilegio de vivir tantos años como granos de arena pudiese contener su mano, aunque a condición de no volver a Eritras, razón por la que se instaló en aquella ciudad de la Campania italiana. La leyenda más famosa cuenta que a medida que envejecía se iba volviendo más seca, hasta que finalmente la encerraron en una jaula que fue colgada en el templo de Apolo de Cumas. A la Sibila Cumana la representó Miguel Ángel en el techo de la Sixtina hojeando cansinamente el *Libro de la sabiduría*. También Mingorance la representa sentada y hojeando presumiblemente uno de los Libros sibilinos que fueron inspirados por ella. El arquetipo físico corresponde a los datos de la leyenda.

Para terminar, *Tétrada* o *Tetraedro* (1982), que puede ser interpretado como un comentario a uno de los jóvenes discípulos que atienden ensimismados las explicaciones de Euclides en el fresco de *La Escuela de Atenas* de Rafael. El autor de los *Elementos* dibuja con el compás una figura geométrica en una pizarra apoyada en el suelo, mientras que Mingorance ha preferido situar al fondo uno de los cinco poliedros regulares, el tetraedro. Estos poliedros, que tienen como caras polígonos regulares idénticos, que convergen en vértices idénticos, unidos por aristas de igual longitud y que son cada uno de ellos inscriptibles en una esfera, son también conocidos como cuerpos platónicos, por su importancia en la cosmografía de Platón. En el clásico estudio de Matila Costiesco Ghyca titulado *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, se hace un concienzudo análisis de estos cuerpos, que han sido objeto de investigación y de estudio por diversos eruditos, sabios y artistas, como Piero della Francesca, quien les consagró su tratado *Quinque Corporibus*, dedicado al duque de Urbino en 1492, o Daniel Barbaro, Patriarca de Aquilea, en su *Prattica de la Perspettiva* (Venecia, 1569), o el astrónomo Johannes Kepler en su *Mysterium Cosmographicum* (1596). La figura de Mingorance, inscrita compositivamente en un rectángulo, se distingue por la corrección anatómica, la precisión de las articulaciones y el equilibrio de las líneas.

■ Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin

Alexis Navas Fernández

Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

Este artículo aborda la evolución del mercado de arte desde finales del siglo XVIII, desde el momento en que se produce la traslación al Estado de las competencias relativas al coleccionismo y al comercio artístico, hasta el nacimiento y desarrollo de la comercialización del arte a través de distintos canales contemporáneos como galerías, ferias y subastas entre otros.

PALABRAS CLAVE: Arte/ Coleccionismo/ Fotografía/ Joel Peter Witkin.

Evolution and development in Art Market Acme and consolidation of Photography in the context of international markets: Joel Peter Witkin 's case

ABSTRACT

The present article is about Art Market's evolution since the end of XVIII century when the State assumes legal competences in collectionism and artistic trade. We study this situation to the present day, when artistic market is projected over people through galleries, art fairs, auction and other specific events.

KEY WORDS: Art/ Collectionism/ Photography/ Joel Peter Witkin.

1. INTRODUCCIÓN.

Podemos definir el mercado de arte como "el mecanismo a través del cual los bienes materiales de valor histórico y artístico cambian de titularidad mediante el pago del valor acordado por las partes vendedora y compradora"¹. Es importante tener en cuenta que el valor de los objetos artísticos viene determinado en gran medida por los expertos sobre todo en arte contemporáneo². El mercado de arte tal y como lo conocemos hoy empieza a surgir en Europa a finales del siglo XVIII, momento en que la mayor parte casas reales ceden sus colecciones y la responsabilidad del coleccionismo público al Estado; a lo que hay que añadir el ascenso económico de la burguesía que crea sus propias colecciones³.

* NAVAS FERNÁNDEZ, Alexis: "Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 487-510. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ AA.VV.: *Economía y estética de la obra de arte*, Valencia, Universidad Politécnica, 1997, pág. 213.

² MONTERO MURADAS, I.: *Un modelo de valoración de obras de arte*, Las Palmas, Universidad de la Laguna 1995, pág. 10.

Los principales canales de distribución que actualmente operan en el mercado de arte son las galerías, las ferias y las subastas. Podemos hablar de dos mercados fundamentales, el primario y el secundario. El mercado primario es donde se venden las obras de creación reciente, el precio viene determinado por la reputación del artista y el tamaño de la obra y donde, generalmente, las ventas se realizan en efectivo, sin recibos, y la privacidad de las transacciones juega un papel importante; el mercado secundario se encarga de vender obras de arte de “segunda mano” y para que esta alcance un precio elevado debe reunir las siguientes características: buen estado de conservación, que pertenezca a un autor de reconocido prestigio, un buen currículum en exposiciones y/o colecciones y un certificado de autenticidad⁴. La función de las galerías⁵ consiste en seleccionar obra de calidad distribuirla y financiar el proceso; el marchante se encuentra muchas veces entre la disyuntiva “calidad artística” y “oportunidad comercial”. Según F. Poli Podemos hablar de dos tipos de marchantes: el “revendedor” que trabaja con obras de artistas consagrados y el “valorador” descubridor de nuevos talentos. Para Rosenblum “las galerías establecen los límites de las preferencias aceptables en el mercado”⁶. Aparte de los marchantes existen otros operadores en el mercado del arte como son los museos públicos y privados y los coleccionistas. No debemos olvidar la presencia de especuladores como en los mercados financieros. En las ferias internacionales de arte se realizan gran número de transacciones y son un buen termómetro para determinar el desarrollo del mercado. Dentro de las ferias de arte contemporáneo podemos destacar la de Basilea, que es para muchos la que marca la tendencia del mercado; esto lo podemos observar en la importancia que se le da en los medios de comunicación, incluidos los que se dedican a información económica como “The Wall Street Journal”⁷.

El desarrollo económico es la base sobre la cual se asienta el arte, lo podemos observar en la relación entre el auge de nuevas economías y su repercusión en el mercado de arte como ocurrió con la economía japonesa y su irrupción en los mercados internacionales de arte en la década de los 80. A la hora de realizar un estudio del mercado del arte lo realizaremos por medio de los precios de remate obtenidos en salas de subastas, ya que este es el único operador del mercado que ofrece transparencia en los precios. En el siguiente epígrafe realizaremos una breve descripción del fenómeno de las subastas.

Los primeros estudios realizados entorno a la economía del arte florecen a mediados de la década de los 70 del pasado siglo. Siendo el primero de ellos el realizado por Baumol y Bowen publicado en 1976 *El dilema económico de las artes escénicas*; esta publicación impulsó el desarrollo de este tipo de estudios en los paí-

³ *Ibidem.*, pág. 217.

⁴ CLAASSEN, M.: *Como funciona el mercado de arte*, en *Art.es*

⁵ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 39 y 221.

⁶ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 11.

⁷ ACHIAGA ,P.: “Repaso por las principales ferias internacionales de arte contemporáneo”, en *El Cultural*.

ses anglosajones, extendiéndose posteriormente a Francia, Italia y Suiza⁸. Hay que tener en cuenta que estos trabajos se engloban en la denominada economía de la cultura, campo que engloba los aspectos económicos del mundo del arte y la cultura y no sólo los reflejados en el mercado de las subastas de obras de arte. A la hora de entender la economía del arte se puede establecer una doble vertiente: "por una parte como la descripción de las fuerzas económica que moldean el arte, y de las consecuencias económicas del arte, y por otra parte, como aplicación del análisis económico del arte a la comprensión de las actividades artísticas"⁹. Dentro de la multitud de estudios realizados desde la década de los setenta destacaremos que no existe una teoría económica unificada a la hora de estudiar el mercado de arte, lo que produce multitud de resultados según la metodología utilizada¹⁰.

2. PANORAMA GENERAL DEL MERCADO DEL ARTE.

2.1. SUBASTAS.

El nacimiento de las subastas tuvo lugar en Francia, cuando Enrique II crea la figura del maestro subastador¹¹. Dos de las casas de subastas más conocidas, Christie's y Sotheby's inician su actividad a finales del siglo XVIII, conociendo uno de sus periodos más boyantes en el período que abarca desde 1920 hasta el crack de 1929 destacando durante esta época la subasta del contenido de la residencia Rothschild en Londres¹². El mercado de las subastas de obras de arte estaba protagonizado hasta después de la segunda guerra mundial por las obras de los Antiguos Maestros¹³. A partir de la década de los cincuenta la pintura impresionista y postimpresionista toman el protagonismo en las subastas de arte, tendencia que se extiende hasta finales del siglo¹⁴. En la última década del siglo XX y la primera del XXI se puede observar un cambio en el gusto de los coleccionistas: Picasso ha situado a veinte de sus obras entre las cincuenta más caras de la historia y el expresionismo abstracto ha cobrado una nueva pujanza entre los coleccionistas¹⁵.

En la actualidad son tres grandes compañías anglosajonas las que acaparan casi el 95% de las ventas internacionales: Sotheby's, Christie's y Phillips; acaparando Estados Unidos el 49.8% de las ventas y siendo Nueva York la ciudad donde se realizan la mayor parte de las ventas de arte contemporáneo¹⁶. Fuera del ámbito

⁸ FREY, B.: *La economía del arte*, Barcelona, La Caixa, 2000, pág. 12.

⁹ *Ibidem.*, pág. 48.

¹⁰ UNZUETA ESTEBAN, S., "El mercado del arte" en *Boletín Económico de ICE* nº 2747, pág. 42.

¹¹ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

¹² MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 22 y 23.

¹³ Pintores consagrados por la Historia del Arte que abarca hasta el siglo XVIII inclusive.

¹⁴ DE LA VILLA, R. *Guía del usuario de arte actual*, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 130.

¹⁵ GARCIA-OSUNA, C.: "El mercado con techo de cristal", en *El Cultural*.

anglosajón destacamos la casa de subastas Drouot en París, pero esta se encuentra desplazada del mercado internacional (a pesar de reducir al 5% los gastos de venta) debido a la legislación francesa que prohíbe la celebración de subastas por empresas extranjeras y sacar las ventas fuera del país, con la excepción de *Las bodas de Pierrette* de Picasso en 1989¹⁷.

El funcionamiento de una casa de subastas es el siguiente¹⁸: esta realiza un estudio previo, organizan exposiciones previas a la subasta y editan catálogos. Como intermediarios se llevan un 20% del precio final, (algunos autores como Bruno Frey sitúan este porcentaje entre un 10% y un 30% dependiendo de las circunstancias) a lo que se añade el 1% del valor de la obra como precio de tasación y el 2% del seguro sobre el precio tasado. El comprador se hace cargo del 16% de IVA. El 80% de las obras que salen a subasta se venden y el 65% supera el precio de salida. Podemos hablar de un mercado “continuo” que sirve para sondear el mercado, intentar subir las cotizaciones de un artista determinado e incluso para intentar dar salida a obra que no se vende en la galería. Un dato a tener muy en cuenta es que no se hacen responsables de los datos expuestos en sus catálogos. Todos estos costes son denominados en terminología económica costes de transacción que son mucho mayores que en los mercados financieros y en el mercado del arte varían en función de la época y del país¹⁹. El vendedor puede establecer, un precio de reserva por debajo del cual no venderá su obra, este precio es negociable; si el precio de reserva es superior al estimado en el expertizaje se pueden exigir los gastos en caso de no vender la obra; mediante la fijación de precios estimativos la casa de subastas cumple una función informativa, los precios que finalmente se alcanzan quedan registrados y constituyen la principal fuente para conocer el desarrollo del mercado del arte²⁰. Si finalmente no se alcanza el precio mínimo de venta y la obra no se vende esta será catalogada como *burned*, fuera de mercado, y difícilmente será revendida²¹.

La principal función de las subastas, como define Poli es la de “la competencia libre y pública entre personas interesadas en la adquisición de unos bienes determinados, por lo que constituye la mejor forma de definir el valor real, o valor de mercado, de las obras en venta”²². En esta misma línea se encuentra la opinión de Hughes para el cual el valor de una obra de arte es el precio que esta dispuesto a pagar un comprador; Louargand y Mc Daniel destacan que las subastas proporcio-

¹⁶ HAYMANN, D., *Introducción al mercado del arte* en www.arteymercado.com/intromercarte.html

¹⁷ DE LA VILLA, R.: *op. cit.*, págs. 135 y ss.

¹⁸ *Ibidem.*, págs. 139 y ss.

¹⁹ FREY, B.: *op. cit.*, págs. 159 y 160.

²⁰ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 44 y 182.

²¹ CLAASSEN, M.: *op. cit.*

²² AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

nan liquidez al mercado y reducen los costes de transacción debido a que las comisiones son inferiores a las de los galeristas²³.

Por otro lado muchos expertos critican el fenómeno de las subastas por la manipulación en las tendencias compradoras y el cambio de valores que se producen sobre las obras de arte y los artistas²⁴. Coterillo critica el papel actual que desarrollan las casas de subastas como Christie's o Sotheby's que han pasado de tener una postura más o menos objetiva a utilizar todas las variables comerciales para obtener el máximo beneficio²⁵. También existe la creencia generalizada entre los no iniciados en el mercado de arte, alentada sobre todo por los medios de comunicación, de que este proporciona enormes beneficios comparado con los mercados financieros, afirmación que en modo alguno es cierta²⁶.

La temporada de subastas suele comenzar en los meses de septiembre y octubre, y junio se considera como el final de la temporada, los meses que se alcanzan los precios de remate más elevados en las subastas internacionales suelen ser mayo, noviembre y diciembre²⁷.

2.2. EVOLUCIÓN DEL MERCADO.

Como hemos señalado anteriormente el origen del actual mercado del arte lo podemos situar a finales del siglo XVIII. El auge económico de la burguesía dará lugar a un nuevo coleccionismo que se apoyara en intermediarios profesionales. En el siglo XIX la burguesía Norteamericana tenía un alto poder adquisitivo, pero no coleccionaban arte debido a los altos derechos de aduana, eliminándose estos en 1909, a la vez que se introduce un sistema de desgravación fiscal, impulsando de esta forma la entrada de arte en el país²⁸. Durante la mayor parte del siglo XX Europa había mantenido el papel de vendedor y Estados Unidos el de comprador, hasta la irrupción en la década de los ochenta de Japón, lo que provocó una fuerte subida en los precios. Dicha alza en los precios tuvo su cenit de 1987 a 1990 y no se vio afectada por el derrumbe de la bolsa de Wall Street en octubre de 1987. Para la mayor parte de los analistas el punto de arranque de esta tendencia alcista se inicia en 1986 con la subasta de la colección Skull, la primera de arte contemporáneo vendida en subasta pública²⁹. Este espectacular crecimiento se vio frenado poste-

²³ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 26 y 62.

²⁴ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

²⁵ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 27.

²⁶ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 154 y ss.

²⁷ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

²⁸ AA.VV.: *op. cit.*, págs. 217 y 218.

²⁹ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 1.

riormente por la guerra del Golfo y los desajustes y escándalos en la economía japonesa, recuperándose el mercado a mediados de la década de los noventa³⁰, manteniéndose desde entonces cierta estabilidad. Para Moulin y Quemín los periodos de euforias del mercado, de 1970 al 1974 y de 1985 a 1990, coinciden con una mayor disponibilidad de arte contemporáneo en las salas de subastas³¹.

En las postrimerías del siglo XX y principios del XXI el mercado mundial del arte se ha seguido expandiendo por Asia, como lo constata el hecho de que se encuentran coleccionistas chinos e hindúes en las principales subastas de Nueva York o Londres; así como la intención de las autoridades chinas de poner en funcionamiento 15.000 pinacotecas dedicadas al arte moderno y contemporáneo³². Esta expansión del mercado también se ve reflejado por el interés de coleccionistas europeos por el arte asiático, como la compra por parte de Charles Saatchi en 2006 en Christie's Londres de una obra de Zhang Xiaogang por valor de 680.000 libras. Por otro lado podemos observar como el arte contemporáneo Indio y la vanguardia China se encuentran entre los diez movimientos artísticos más rentables de los últimos diez años, según Art Price.

Existe la opinión generalizada de que el mercado de arte produce arte de baja calidad. El mercado simplemente responde a la demanda del público, pero no sólo nos podemos centrar en los aspectos masivos del mercado ya que también es capaz de producir un arte de alta calidad para un público más reducido, fomentando de esta manera la variedad y evitando el monopolio del gusto artístico³³. Es aquí donde podemos esperar un mayor beneficio de la venta de obras de arte. Como señalan Ferris & Makhija si se eligen cierto tipo de obras de arte, y no el arte en general³⁴. Esta influencia de los medios de comunicación provoca en el mercado de arte que muchos propietarios de obras de arte de baja calidad esperen ganancias superiores para las obras que poseen³⁵. Según Self Trade Bank las inversiones en arte no deben superar más de 5-10% de una cartera de inversión debido a su alta volatilidad³⁶.

Debemos de tener en cuenta la irrupción en el mercado del arte de las instituciones financieras: los bancos y los fondos de inversión. Atraídos por los altos beneficios obtenidos por el arte contemporáneo, los bancos entran en el mercado del arte en Estados Unidos a finales de los años 60, y posteriormente lo harán en Europa³⁷. A partir de los años 70 entran las sociedades gestoras en fondos de inver-

³⁰ DE LA VILLA, R.: *op. cit.*, págs. 130 y ss.

³¹ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 23.

³² GARCIA-OSUNA, C.: *op. cit.*

³³ FREY, B.: *op. cit.*, págs. 23 y 24.

³⁴ UNZUETA ESTEBAN, S.: *op. cit.*, pág. 41.

³⁵ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 165.

³⁶ PAUL, M.: *Como rentabilizar la pasión por el arte*, en CincoDias.com

sión en arte. El funcionamiento de dichas sociedades se fundamenta en una fórmula de inversión colectiva: parten con un gran capital inicial, un buen asesoramiento, y una vez adquirida la obra la revalorizan por medio de exposiciones, préstamos, monografías...y transcurridos unos años la venden³⁸. El valor de la colección va cambiando, y deberá ser evaluada cada cierto tiempo por varias sociedades de tasación a fin de una mayor transparencia³⁹. Un buen ejemplo lo podemos encontrar en la empresa pública de ferrocarriles de Gran Bretaña, la cual asesorada por Sotheby's invirtió 75 millones de dólares, vendiendo gran parte en los años 90 obteniendo un retorno promedio del 13.1% anual⁴⁰. Pero resulta significativo el hecho de que se obtuvieran unos beneficios inferiores que si se hubiera realizado una inversión financiera como demuestra Bruno Frey⁴¹. El riesgo que presentan las inversiones en arte ha llevado a algunas entidades bancarias como el Chase Manhattan Bank de Nueva York ha crear la figura del asesor en inversiones de obras de arte tanto para particulares como para entidades financieras y que asesora sobre las inversiones en fondos de obras de arte como si se tratase de cualquier tipo de fondo de inversión⁴². En España podemos encontrar algunos ejemplos de sociedades de inversión en obras de arte como el caso de Fortis Banca Privada, con su proyecto Valencia Arte Contemporáneo (VAC) en la que los socios aportaban 300.000 € y esperaban alcanzar una rentabilidad media anual del 11%; en esta misma línea Valsart Gestión los socios aportaban 150.000 € esperando alcanzar una rentabilidad media anual superior al 10%⁴³.

Hay que tener en cuenta que en el mercado del arte respecto al mercado financiero presenta una serie de diferencias sustanciales que relataremos a continuación⁴⁴. Entre dichas diferencias destaca el hecho de que para gran parte de los coleccionistas la compra de obras de arte no representa una inversión económica sino que se le da más importancia a otros valores. El coleccionismo de empresa queda fuera del terreno de las inversiones de la empresa y en muchos casos, como el Hermann Abs para Deutsche Bank representan los gustos del directivo para su consumo. Otro factor importante que distingue al mercado del arte del financiero es el hecho de que los museos públicos sean una parte importante de los compradores. Estos pocas veces venden y además encuentran serias limitaciones económicas a la hora de comprar objetos artísticos.

³⁷ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 214.

³⁸ *Ibidem.*, pág. 215.

³⁹ AA.VV.: unidad didáctica, págs. 162 y 163.

⁴⁰ HAYMANN, D.: *op. cit.*

⁴¹ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 164

⁴² MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 47.

⁴³ PAUL, M.: *op. cit.*

⁴⁴ FREY, B.: *op. cit.*, págs. 163 y 164.

Algunos estudios como los realizados por Baumol y Goetzmann alcanzan conclusiones similares a la hora de demostrar que hay pocas evidencias fiables que conduzcan a la conclusión de que las inversiones en arte son especialmente rentables. Ambos realizan sus estudios a partir de los datos recogidos por Reitlinger en un fichero de datos de obras de arte vendidas entre 1760 y 1960⁴⁵.

En el desarrollo del mercado en los últimos años (2002-2006) podemos observar como la pintura se ha seguido manteniendo con más de un 70% al frente de la facturación; con un número de transacciones que abarcan casi la mitad del mercado de subastas internacionales, todo esto según Art Market Insight. Siguiendo esta misma fuente podemos observar que durante este mismo periodo ha ido aumentando el número de lotes no vendidos en subasta pública situándose en cifras entorno al 30%. El porcentaje de obra no vendida es alto considerando las condiciones del mercado, ya que la facturación ha aumentado durante este periodo, generando unos ingresos de 6´4 billones de dólares en 2006, el doble que el periodo 1999-2003, y un incremento del 52% comparado con el 2005. Este fenómeno probablemente producido por unos precios altos de reserva, el poco interés de las piezas, ya que se están intentando vender obras adquiridas a precios altos entre 1989-1991.

En estos últimos años se ha producido un incremento del número de obras vendidas por encima del millón de \$ En 1990 se cifraron en 395 (el punto álgido de la burbuja especulativa de los noventa), 393 en el 2004, 487 en el 2005 que representan 1´4 billones de \$ y 810 en el 2006 con una facturación de 2´7 billones de \$, todo esto según Art Market Insight. Pero hay que tener en cuenta que este segmento es muy pequeño (entre un 0.1% y un 0.2%) en relación con la facturación total del mercado, ya que más de la mitad de las ventas que se efectúan están por debajo de los 10.000 \$. Podemos ver que esta porción del mercado del arte es el más especulativo y con mayores fluctuaciones, más riesgo y por tanto donde a la larga se pueden obtener una mayor plusvalía.

Numerosos estudios económicos señalan la relación existente entre el mercado financiero y su influencia en el mercado del arte como los realizados por Olivier Chanel o Henry Monk. Podemos decir que el mercado del arte, al igual que el financiero, esta influenciado por las crisis y los acontecimientos geopolíticos. Pero parece ser que es menos sensible, como lo atestigua el hecho de que mientras los precios se mantuvieron firmes durante el 11 de septiembre y el ataque a Irak contrayéndose sólo un 1´2% en el tercer cuarto del 2001, y posteriormente subieron un 7% durante el primer semestre del 2003, según Art Market Insight.

⁴⁵ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 70 y 71.

3. EL MERCADO DE LA FOTOGRAFÍA: NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN.

El paso previo para la consolidación de la disciplina fotográfica en los mercados internacionales de arte fue su reconocimiento por parte del museo. El primer museo en crear un departamento de fotografía fue el MOMA, y a través de sus distintos directores podemos ver el proceso de construcción de un marco teórico para la fotografía. Uno de los primeros directores fue Beaumont Newhall, que tomó posesión del cargo en 1935 y una de las primeras exposiciones que organizó fue *Photography 1839-1937* considerada como un paso significativo a la hora de la aceptación de la fotografía por parte del museo⁴⁶. El marco teórico en el que desarrolló su trabajo sigue la línea de Alfred J. Barr en su *Cubism and Abstract Art*, la existencia de un campo autorreferencial propio del medio, en definitiva, desarrolla una teoría formalista del arte⁴⁷. Estas cualidades propias del medio fotográfico, Newhall las desarrolla en función de las innovaciones técnicas que repercutían en consecuencias estéticas⁴⁸. Esta teoría fracasó en su intento de situar a la fotografía fuera de su posición marginal y de conseguir lo que el museo consideraba una respuesta popular satisfactoria⁴⁹. En 1947 entra Steichen como director del departamento de fotografía, cargo que ostentó durante 15 años, la línea discursiva que desarrolla durante este periodo es la del fotógrafo como ilustrador de las ideas de otro, rompiendo de esta forma con la idea del artista autónomo⁵⁰.

Szarkowski tomando como base las teorías de autonomía del arte de la pintura las aplica al discurso fotográfico⁵¹. En su texto *The Photographer's Eye* podemos ver el desarrollo de teórico de esta visión de la fotografía, especifica cuáles son las características propias del medio fotográfico y no de otros medios, convirtiéndolo así en un medio moderno en el mismo sentido que Clement Greenberg lo hizo para la pintura⁵². Para Greenberg la característica propia de la pintura que no compartía con ninguna otra disciplina sería el carácter plano del lienzo, y en base a esta premisa construyó su teoría de autonomía de la pintura. En este proceso de construcción de un marco teórico va encaminado a reconocer una fotografía de autor, y a situarlo, al menos a nivel teórico, a la altura de la pintura. Podemos decir que a través de los diversos textos de Szarkowski encuentra su "legitimación" y esto tendrá consecuencias en el mercado del arte. A modo de resumen podemos citar las palabras de Douglas Crimp "...si la foto-

⁴⁶ PHILLIPS, C.: *El tribunal de la fotografía* en PICAZO, G. Y RIBALTA, J. (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 58.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 60.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 60.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 66.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 73.

⁵¹ CRIMP, D.: *Del museo a la biblioteca* en PICAZO, G. Y RIBALTA, J. (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 42.

⁵² *Ibidem*, pág. 44.

grafía se inventó en 1839, sólo se *descubrió* en los años sesenta y setenta de este siglo; es decir, la fotografía como esencia, la fotografía *en sí*⁵³.

El mercado internacional de subastas de fotografía como lo conoce hoy remonta a finales de los sesenta y principios de los setenta⁵⁴. En estos primeros momentos el mercado de la fotografía, el número de obras era abundante y en comparación con los grabados y la pintura eran muy baratas. Este mercado estaba constituido por un pequeño círculo de coleccionistas y marchantes para los cuales la fotografía constituía la nueva frontera estética⁵⁵. Hasta esta fecha el mercado de la fotografía se movía en cifras muy bajas.

Se puede decir que es a mediados de los noventa cuando los inversores y coleccionistas se empiezan a fijar en la fotografía como un segmento atractivo para sus intereses. El mercado de la fotografía empieza a subir de forma significativa a partir de 1997 con un ritmo de 9% anual, según Art Market Insight. En el año 2002 podemos observar como los precios aumentan, pero el mercado se hace más selectivo como podemos observar en el hecho de que el número de obras no vendidas pasa de un 17.6% al 42.8% y los inversores se decantan por autores y obras más conocidas. Los precios de la fotografía contemporánea son los que más aumentan como podemos observar en las obras subastadas de Andreas Gursky, Thomas Struth o Helmut Newton; aunque no en todos los casos se mantienen las subidas como en el caso de Cindy Sherman que durante este año caen en picado. Dentro de la fotografía moderna podemos observar como hay un grupo de autores que son muy prolíficos en las subastas como Man Ray, Walker Evans, Anselm Adams o Brassai que en menos de cinco años aumentan sus precios han aumentado más del doble; otros autores menos presentes en las salas de subastas como Edward Weston, Lazzló Molí-Nagy o Paul Strand han decrecido su valor durante este mismo periodo.

Durante este mismo periodo podemos ver como se van consolidando algunos autores como es el caso de Henri Cartier Bresson. Este autor ha experimentado una subida espectacular en las cotizaciones durante el periodo 1997-2002 del 162%, llegando a pagar 82.000 \$ *Cuba* (1934) [1] siendo el periodo más valorado el comprendido entre 1920 y 1930, facturándose el 75% en Estados Unidos. Esta subida esta acompañada por un aumento de los lotes no vendidos llegando casi a la mitad durante el año 2002 frente al 9% del año 1999. Esto ha sido debido en gran parte al hecho de que el mercado ha sido inundado por obras procedentes de las agencias de prensa, según la consultora Artprice.

⁵³ *Ibidem*, pág. 44.

⁵⁴ WATRISS, W.: "Las raíces del mercado" en *C International photo magazine*, Londres Ivory Press, 2007, pág. 13.

⁵⁵ *Ibidem*, pág.14.



1. HENRI CARTIER BRESSON, Cuba (1934).

Pero al llegar al 2003⁵⁶ la tendencia general del mercado se invierte. Si hasta este momento la venta era muy fluida durante este año solamente las piezas de gran calidad encuentran compradores cayendo los beneficios en más de 10%, también durante este año se incrementa el porcentaje de las obras no vendidas hasta en un 39% y las obras que se venden son a bajos precios. Por segmentos podemos ver como repercute en la fotografía antigua y contemporánea, siendo únicamente en la fotografía moderna donde se mantienen las inversiones sobre todo en las obras de Egglestons, Walker Evans, Hans Bellmer. Facturándose alrededor del 50% de este segmento entre Francia y Alemania. Siendo significativo el caso de Edward Weston, que es uno de los grandes beneficiados durante este año con una fuerte subida durante el primer semestre del 2003 después de llevar años de estancamiento. Pero no todo es negativo durante este año alcanzado un nuevo record en el precio pagado por una fotografía con la obra de Joseph Philibert Girault de Prangey *Athenes Temple de Júpiter Olimpien pris de l'Este* (1842) [2] alcanzando las 500.000 £. Podemos ver como los coleccionistas de fotografía antigua se hacen más selectivos como demuestra el hecho de que sólo el 52% de las obras subastadas en Francia encontraron comprador en Francia frente al 92% en 1998. Es significativo el caso de Thomas Ruff que tras una gran subida en el 2001 se produce una fuerte bajada en la venta y facturación de sus obras sobre todo en Nueva York; al igual que ocurre en el caso de Cindy Sherman cuyas obras se venden por la mitad o la caída de un 30%

⁵⁶ AA.VV.: *Art Market Trends 2003*, Artprice, Saint-Romain-au-Mont- d'or, 2004, pág. 3.



2. *Temple de Júpiter Olympien pris de l'Este* (1842).

en el precio final de las obras de Andres Serrano⁵⁷. El mercado de la fotografía contemporánea es el que sufre una caída más severa.

Podemos decir que en años posteriores el mercado de la fotografía fue recuperándose produciéndose un importante despegue en el primer semestre de 2006. En 2004 podemos observar como el mercado se muestra mucho más selectivo con un porcentaje del 39% de obras no vendidas en subasta y con una subida del 23.5% en la facturación respecto al año anterior. Siendo el segmento de la fotografía contemporánea el que abarca más de la mitad de la facturación total del mercado de la fotografía con un 53% frente al 38% de la fotografía moderna y tan sólo el 9% de la fotografía antigua. El mercado norteamericano es el que abarca un mayor porcentaje de la facturación mundial con un 37.5% de los lotes vendidos y un 80% de la facturación mundial. Artistas como Cindy Sherman se recuperan para el mercado pero los que más sufren una caída más importante este año son los fotógrafos alemanes a excepción de Andreas Gursky.

Según Artprice para la fotografía surrealista 2004 también representa una importante reducción en la demanda. Durante el periodo 1994 a 2003 este segmento del mercado de la fotografía experimenta una subida constante alcanzando máximos históricos tanto en número de lotes vendidos como en facturación, alcanzando en

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 15.

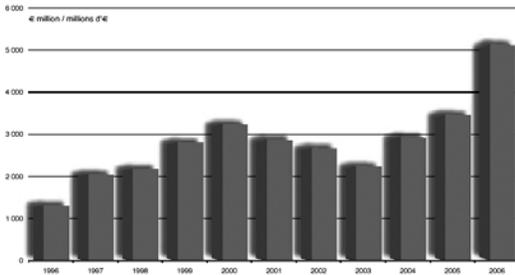


3. RICHARD PRINCE, *Cowboy* (1989).

2003 los 5,3 mill. €. Sin embargo esta tendencia se invirtió en 2004, la demanda se redujo un 33 % cayendo la facturación total a los 2,8 mill. €, volviendo a los niveles de 1999. Donde mejor se puede apreciar este descenso es en la obra de Man Ray cuyos precios se redujeron un 58%.

La tendencia en 2005 sigue en gran medida el camino marcado por el año anterior, según la consultora Artprice. Llama poderosamente la atención como se estabilizan los precios de la fotografía antigua y como los fotógrafos Norteamericanos son los que más se cotizan este año como el caso de Richard Prince y como su *Cowboy* [3] alcanza 1,1 mill. \$ en Christie's. Otro ejemplo de esta tendencia en el mercado lo podemos ver en las ventas de las obras de Diane Arbus y de Robert Mapplethorpe. Ambos logran nuevos récords en sus cotizaciones, Arbus al conseguir un precio de 553600 \$ en Shoteby's Nueva York y Mapplethorpe con 210000 \$ en Christie's Nueva York, incrementando este último sus precios 126% durante el periodo 1998 a 2005.

Durante el primer trimestre del 2006 se produce un fuerte despegue de los precios, con un 30% entre julio del 2005 y julio del 2006, según Artprice. Es sobre todo en el segmento de los fotógrafos modernos con Edward Steichen, Alfred Stieglitz y Edward Weston. En el segmento de los fotógrafos contemporáneos Andreas Gursky y Richard Prince son los que obtienen un mayor beneficio, aunque otros como Nan Goldin sufren una importante caída en las cotizaciones, sobre todo



4. Evolución de la facturación (fuente Artprice).

para las ediciones de su obra con 100 copias o más; los coleccionistas suelen comprar obras cuyas ediciones son de 25 ejemplares o menos.

Si comparamos los datos suministrados por la consultora Artprice podemos observar como el mercado de la fotografía se ha ido consolidando después de la crisis del 2003. La facturación se ha mantenido en tasas entorno al 2% del total del mercado (2,2% en 2005 y 2006) y el número de transacciones ha oscilado entre 3,3% y el 4,2% del año 2006, según Artprice, en un mercado en continuo crecimiento durante este mismo periodo y en el cual los precios subieron un 207% de 1996 a 2006. Concentrándose la mayor parte del mercado en las subastas de Londres y Nueva York. Encontrándose la mayor parte de las transacciones entre 1.000 \$ y 5.000 \$.El mercado de la fotografía, por tanto, se encuentra dirigido al coleccionista de clase media; al igual que el mercado del arte en general con más del 90% del volumen de ventas de las casas de subastas y galerías dirigidas a este segmento del mercado⁵⁸.

En líneas generales podemos decir que el mercado de la fotografía se mueve de forma paralela al mercado de la pintura. Pompe estudia la evolución de las rentabilidades del mercado de fotografía en relación con el de pintura, llegando a la conclusión que ambos evolucionan de forma paralela, sin embargo cuando ambos caen el de la fotografía lo hace a una tasa menor⁵⁹.

El encarecimiento progresivo que ha ido sufriendo el mercado de la fotografía ha producido que sea cada vez más costoso realizar una colección que recoja las distintas tendencias y su evolución. Según Philippe Garmer, director internacional de fotografía de Christie's, "Las colecciones más ambiciosas incluyen visiones completas de la historia del medio, pero a menos que se tenga un buen bolsillo, no se pueden abarcar todo el espectro de esta disciplina (...) Los coleccionistas privados deben establecer sus propios criterios y normas para crear una colección que tenga un sabor único"⁶⁰.

⁵⁸ CLASSEN, M.: *op. cit.*

⁵⁹ UNZUETA ESTEBAN, S.: *op. cit.*, pág. 39.

Este espectacular crecimiento en los últimos años, según Philippe Garmer, es debido a la influencia del mercado del arte contemporáneo. Aunque el medio fotográfico tardo bastante en superar la barrera del millón de dólares, con *Cowboy* de Richard Prince en noviembre de 2005, poco después, en febrero de 2006 se rebasó el listón de los dos millones con una obra de Edward Steichen, y Andreas Gursky la volvió a superar unos meses después. Philippe Garmer, apoyándose en las tendencias del mercado, cree que es más plausible que una obra contemporánea rompa el techo de los tres millones de dólares. Pero también suenan voces críticas como la de Rick Wester, director internacional de fotografía de Phillips de Pury & Company, advierte sobre "...el mercado fotográfico de las subastas se ha convertido en una mezcla homogénea y repetitiva de obras de artistas que están de moda"⁶¹. Pero no es el único en tener una actitud crítica con el mercado, para la artista Duane Michals se trata de artistas "aburridos" como Andreas Gursky, que únicamente hacen fotografías de gran tamaño o que buscan que su obra sea chocante como Andres Serrano, pero sin importarle a nadie el contenido⁶².

4. WITKIN.

Si hasta ahora hemos visto el comportamiento del mercado en general, a continuación veremos el caso particular de Joel Peter Witkin.

Nacido en Brooklyn, Nueva York (1939), desde los dieciséis años comienza a fotografiar, un año después una obra suya es seleccionada por Edward Steichen para incluirla en el MOMA de Nueva York. En 1961 empieza a trabajar en el ejército Norteamericano como fotógrafo hasta 1964, estudia Historia del Arte en la Cooper Union y posteriormente fotografía en la Universidad de Nuevo México. En 1974 consigue su primera beca del New York State Council, consiguiendo gran número de becas a partir de dicha fecha. Entre los reconocimientos recibidos destacan el Chevalier des Arts et des Lettres concedido por el ministro de cultura francés Jack Lang en 1990, y la Legión de Honor en 1999. Su obra se desarrolla principalmente entorno a la relectura de la historia del arte, artistas como Goya, Poussin, Velázquez, Miró o Picasso por medio de una reinterpretación del concepto de belleza al utilizar modelos deformes, mutilados, obesos...

El proceso por el cual un artista alcanza el reconocimiento total lo encontramos definido por Singer en una serie de etapas⁶³:

1. La aceptación de su obra en una galería reconocida.

⁶⁰ WATRISS, W.: *op. cit.*, pág. 12.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 13.

⁶² VIGANO, E.: *Duane Michals: "Para que una fotografía sea considerada como arte sólo cuenta el tamaño"* en www.elcultural.es

⁶³ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 67 y 68.

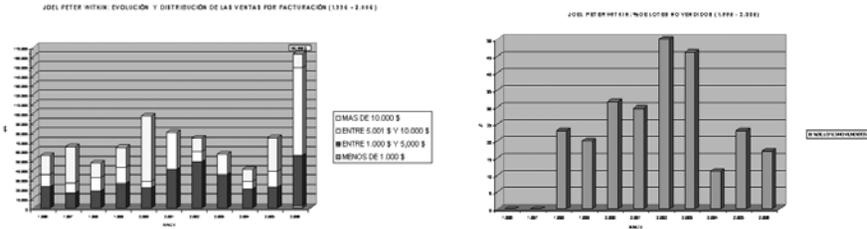
2. Exhibir en una galería de Nueva York, ciudad que es el mercado central del arte.
3. Presentar su obra en una exposición colectiva en uno de los 35 más importantes a nivel nacional e internacional.
4. Ser seleccionado por una de las 15 mejores galerías de Nueva York.
5. Exponer de manera individual en uno de los museos de mayor prestigio.
6. Adquisición y exhibición permanente de la obra por museos e instituciones similares.
7. Aparición de artículos y libros sobre la producción artística.

Este proceso lo podemos seguir en la biografía de Witkin. La primera galería reconocida en la que expone es en The Moore College of Art, Philadelphia en 1969, su primera exposición en Nueva York es en 1972 en The Cooper Union School of Fine Arts y a partir de este momento expone de forma regular en la ciudad como Peace/Mac Gill o Project Studio One. A partir de este momento su obra empieza a entrar en los grandes museos internacionales, como podemos ver en la exposición que le dedica el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1988. Los artículos que se dedican a su obra van creciendo en número desde mediados de la década de los 80 del siglo XX, destacando sobre todo los libros de Celant y Eugenia Parry.

A esto tendríamos que añadir la importancia que las tendencias por las que se mueve el gusto artístico en el ámbito internacional. Durante el año 1992 se suceden una serie de exposiciones en distintos países que tienen como tema central el cuerpo humano y que tienen una gran repercusión mediática dentro del mundo del arte como *Corporal politics*, *Desordres*, *Pelirs et Coleres*, y *Posthuman* teniendo en cuenta que la obra de Witkin trata de una manera directa este tema al utilizar modelos que se apartan del modelo de belleza convencional. Esto produce un efecto positivo en su facturación en subastas durante ese año, llegando a los 96458 \$ frente a los 30624 \$ del año anterior. Aunque esta tendencia no se consolida en años posteriores y no es hasta el 2001 que no consigue una facturación similar, pudiendo deberse en parte a la opinión desfavorable de una parte de la crítica sobre su obra.

Otros aspectos importantes como señala Rouget es la relación entre la cotización del artista y la edad, cuanto más joven menor suele ser su cotización; por otro lado destacan las relaciones entre la fecha de creación de la obra y el año de venta, normalmente cuanto más antigua mayor precio. En la obra de Witkin lo podemos observar en el hecho de que las obras más apreciadas por el mercado de subastas son las de principios de la década de los ochenta, sobre todo las del año 1982.

A la hora de analizar el desarrollo de las ventas en subastas de Joel Peter Witkin analizaremos el periodo comprendido entre 1996 y 2006 porque es durante ese periodo durante el cual se produce el despegue y la consolidación del mercado



5. Joel Peter Witkin. Evolución y distribución de las ventas por facturación.

6. Joel Peter Witkin % de lotes no vendidos (1996-2006).

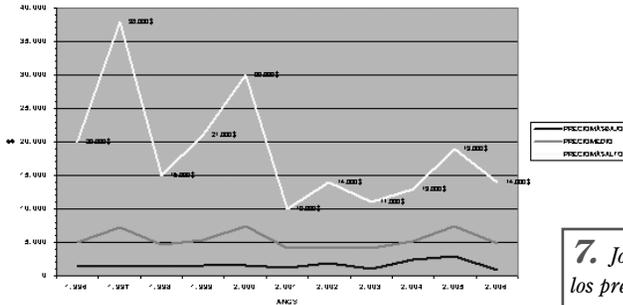
de la fotografía. Durante este periodo la evolución del mercado la podemos ver en el siguiente gráfico [4]:

El desarrollo de la facturación de Witkin durante este periodo sigue en líneas generales la tendencia que va marcando el mercado [4] desde mediados de los años noventa salvo en algunos años como 1998 en que desciende la facturación de 64800 \$ del año anterior a 47231\$ [5].

Durante el año 2002 sigue la tendencia del mercado en general con un leve descenso de la facturación, pasando de 79850 \$ en 2001 a 73847 \$ en 2002, y con una fuerte subida en el porcentaje de lotes no vendidos pasando del 29,63% del año anterior al 50% de este año frente a un 37,4% del mercado del arte en general según el informe anual de Art Market Insight. Siguiendo esta misma fuente la tendencia se agudiza en el tercer cuarto del año con una fuerte caída de los precios que se extenderá por todo el año 2003. Este descenso afectara a todo el mercado de la fotografía, pero especialmente al segmento de la fotografía contemporánea, con un descenso de los precios durante el periodo 2000 a 2003 de un 30% y tan sólo el 1,6% de la fotografía contemporánea se encuentra por encima de los 100000 €. Una de las razones de este derrumbe de las cotizaciones es debido al hecho de que el mercado se hace más selectivo como lo demuestra el hecho de que el número de lotes no vendidos ronda el 45% frente al 39% del mercado del arte en general.

Mientras el mercado del arte en general se empieza a recuperar a partir del año 2004 [4] aumentando la facturación un 30% y llegando a facturar 3,6 \$ billones para Witkin la recuperación no llegara hasta el 2005, aunque en 2004 ya empieza a dar síntomas con un fuerte descenso de los lotes no vendidos que pasan a tan sólo un 11,11%. La tendencia del mercado durante el 2005 es de plena tendencia alcis-

JOEL PETER WITKIN: EVOLUCIÓN DE LOS PRECIOS (1.996 - 2.006).



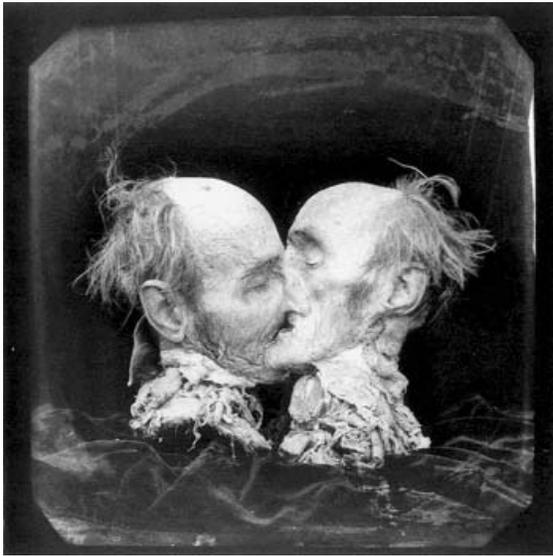
7. Joel Peter Witkin Evolución de los precios (1996-2006).

ta que tendrá su colofón en 2006 con una subida generalizada de los precios llegándose a un nuevo record de facturación total con 6,4 \$ billones. Este año representa el record de facturación para Witkin con 162690 \$ [5] y con 17,07% de lotes no vendidos [6] frente al 34% del mercado en general.

Podemos observar como a lo largo del tiempo se ha mantenido una tendencia casi paralela en lo que respecta a la facturación con el mercado en general, esto no ha ocurrido así con los lotes no vendidos. Mientras la tendencia general del mercado se movía en torno a tasas entre el 30% y el 40% durante el periodo 2002 a 2006 la obra de Witkin ha llegado a alcanzar el 50% en 2002, 46,15% en 2003 para posteriormente reducirse 11,11% en 2004, para mantenerse en porcentajes siempre por debajo de la media del mercado [6].

La mayor parte de los lotes vendidos en subastas públicas durante el periodo anteriormente analizado se encuentra por debajo de los 1000 € (37,4% en 2002, 43,8% en 2003). Esto dista mucho de la imagen que tiene el público en general del mercado del arte, ya que los medios de comunicación en general sólo se hacen eco de casos puntuales de cotizaciones espectaculares, las cuales sólo representan una pequeña fracción del mercado. Como podemos observar en el gráfico anterior sobre la facturación de Witkin los lotes vendidos por debajo de los 1000 € apenas aparecen, siendo el segmento entre 1000 € y 5000 € y de más de 10000 € una parte importante de su facturación anual [5]. Esto nos indica que el perfil del coleccionista de su obra se encuentra por encima del coleccionista medio del mercado de arte.

Este perfil del coleccionista medio comprador de la obra de Witkin también lo podemos observar en su evolución de los precios. El precio medio de la venta de sus obras se ha mantenido siempre por cuotas entorno a los 5000 € [7] menos durante los periodos de crisis anteriormente comentados. Situándose la mayor parte de los



8. Joel Peter Witkin *The Kiss* (1982).

lotes vendidos durante el periodo analizado (69%) entre 1000 \$ y 5000 \$. Para algunos estudiosos como Coterillo habla de que “no nos encontramos ante un mercado de valores artísticos puro, sino ante las altas cotizaciones de determinados prestigios”⁶⁴. La noticia de que se ha pagado un alto precio por la obra de un artista tiene un efecto multiplicador sobre la obra de este. Pero este hecho no se produce en el caso aquí estudiado, en el año 1997 encontramos el precio más elevado pagado por una obra de Witkin en subastas alcanzando los 38000 \$ [8] que no tiene efecto en las cotizaciones de los años siguientes, incluso esta obra baja de precio en subastas posteriores, como podemos observar en la tabla de los 10 lotes más caros.

También podemos observar la importancia que tiene la nacionalidad del autor a la hora de determinar el lugar de las ventas de este. En términos generales podemos decir que la obra de un artista es más apreciada en su propio país⁶⁵ [9]. Además, en el caso que nos ocupa deberíamos añadir el hecho de que Estados Unidos ocupa el primer lugar a nivel mundial en ventas en subastas, seguido de Gran Bretaña. Merece la pena destacar el hecho de que Francia se situó en un tercer lugar hecho que vendría determinado en gran medida por los premios y distinciones allí recibidos.

⁶⁴ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 24.

⁶⁵ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 243.

LA TASA INTERNA DE RENDIMIENTO⁶⁶.

El primer aspecto a tener en cuenta es el de considerar a las obras de arte, en el caso que estamos analizando fotografías, como una inversión y calcular su tasa interna de rendimiento.

Para poder calcular, al menos, una tasa de rendimiento se tendrán que haber producido por lo menos dos transacciones y el número de tasas de rendimiento distintas que se podrán calcular será igual al número de transacciones menos una.

Las distintas tasas internas de rendimiento no tienen por qué coincidir, ya que la revalorización de una obra de arte será, en general, diferente en los sucesivos periodos de tiempo. La cotización de una obra de arte a lo largo del tiempo varía en función de una serie de factores, tales como la apreciación de la obra por parte de los coleccionistas (que puede cambiar con el tiempo), la inflación, las expectativas de crecimiento de la economía, la rentabilidad de otros tipos de inversión, etc.

Puede ocurrir que una tasa sea negativa. Esto sucederá siempre que el precio final de la venta sea inferior al precio inicial.

Una vez realizada esta operación nos dará la tasa que en términos monetarios. La tasa en términos monetarios puede ser positiva, pero puede hacerse negativa cuando se calcula en términos reales. Esto puede suceder si la tasa de inflación es tan alta que el precio real (deflactado) de venta llega a ser menor que el precio de compra.

Si tenemos una fotografía A, perfectamente identificada, que ha sido vendida varias veces, en las fechas $t_1, t_2, \dots, t_j, \dots, t_k, \dots, t_n$, a los precios $P_1, P_2, \dots, P_j, \dots, P_k, \dots, P_n$, respectivamente. La tasa interna de rendimiento (r_{kj}) en el intervalo de tiempo (t_j, t_k) comprendido entre dos transacciones se puede calcular partiendo de la siguiente expresión:

$$P_k = P_j (1+r_{kj})^{(t_k - t_j)}$$

Despejamos (r_{kj}) resultando:

$$R_{kj} = (P_k/P_j)^{(1/t_k - t_j)}$$

A continuación realizaremos el cálculo de la tasa interna de rendimiento en términos monetarios para el periodo comprendido entre 1996 y 2006.

Si analizamos la obra de Witkin desde el punto de vista de una alternativa de

⁶⁶ Para dicho cálculo seguiremos al pie de la letra las indicaciones de AA.VV.: *op. cit.*, págs. 123 y ss.

inversión obtenemos una tasa de rendimiento del 4,093% en términos monetarios de media. Podemos observar casos extremos del 116,67% anual y otros extremadamente negativos del - 30,65% anual. Estos datos contradicen la creencia generalizada sobre la alta rentabilidad de las obras de arte. Por otro lado numerosos estudios realizados desde la década de los 70 del siglo XX como los de Baumol, Stein o Anderson de que "no es rentable comprar arte sólo para revenderlo a un precio superior"⁶⁷.

En gran número de casos el alza de los precios de una obra no equivale a una alta rentabilidad. Un caso ilustrativo de este hecho es el experimentado por la obra "Yo Picasso"⁶⁸. La obra fue vendida en 1970 por 147.000 £ y se vendió cinco años después por 285.000 £; la rentabilidad nominal fue del 8.6% pero la inflación media del Reino Unido en esos años fue del 12.5% anual, con lo cual la rentabilidad real fue negativa del 3.6% por año. En 1984 se vendió por 5.83 mill. \$ y se vendió en 1989 por 47.85 mill. \$ Siendo la rentabilidad real del 19.6% anual.

Junto con los rendimientos económicos expuestos anteriormente sería interesante determinar los rendimientos psicológicos del arte, que es en muchos casos tan importante como el financiero como sostienen Frey y Pommerehne⁶⁹ pero de difícil evaluación; ya que dichos rendimientos psicológicos vendrían a ser el disfrute estético de la obra y el elemento de prestigio y reconocimiento social que representa su posesión.

⁶⁷ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 274.

⁶⁸ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 47.

⁶⁹ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 162.

AÑO DE CREACIÓN MÁS VENDIDO	NÚMERO DE VENTAS
1982	29

PRECIO MEDIO	PRECIO MÁS REPETIDO	PRECIO MÁS ALTO	PRECIO MÁS BAJA
5.175,82 \$	3.000,00 \$	38.000,00 \$	850,00 \$

Los 10 lotes más caros.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	38.000 USD	9 de octubre de 1997. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	30.000 USD	5 de abril del 2000. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	26.000 USD	20 de abril de 1994. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
La bete	21.000 USD	5 de octubre de 1999. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Cupido y centauro en el museo del amor	20.000 USD	23 de abril de 1996. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Harvest	19.000 USD	11 de octubre de 2005. Sotheby's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Harvest	17.000 USD	26 de abril de 2005. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	16.000 USD	15 de abril de 1992. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Colector de fluidos	15.000 USD	8 de abril de 1998. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Cupido y centauro en el museo del amor	15.000 USD	13 de octubre de 2000. Christie's Nueva York.

JOEL PETER WITKIN: RENDIMIENTOS DE OBRAS CON MÁS DE UNA TRANSACCIÓN DURANTE EL PERIODO 1996-2008					
OBRA	AÑO DE VENTA	AÑO DE COMPRA	PRECIO FINAL	PRECIO INICIAL	T.L.R.
PRINT TEMPS	2008	2002	10.000 \$	5.500 \$	18,12
TESTICLE STRENGTH WITH POSSIBILITY OF A CRUSHED FACE	2006	2006	5.825 \$	3.800 \$	53,29
THEIR IS FAITH AND HOPE	2008	2008	8.500 \$	9.500 \$	-30,65
GODS OF EARTH AND HEAVEN	2006	1997	6.588 \$	3.200 \$	8,95
GODS OF EARTH AND HEAVEN	2006	1997	8.500 \$	3.200 \$	14,67
SANITARIUM	2008	2002	8.500 \$	3.200 \$	27,88
SANITARIUM	2006	1997	8.500 \$	4.000 \$	8,74
SANITARIUM	2002	1987	3.200 \$	4.000 \$	-4,38
HARVEST	2006	2004	17.000 \$	13.000 \$	30,77
HARVEST	2008	2004	18.000 \$	13.000 \$	48,15
HARVEST	2006	2000	17.000 \$	12.000 \$	7,21
HARVEST	2004	2001	18.000 \$	17.000 \$	8,53
HARVEST	2004	2000	13.000 \$	12.000 \$	2,02
WAITING FOR DE CHARCO IN THE ARTIST SECTION OF PURGATORY	2006	2000	6.500 \$	4.200 \$	8,13
WAITING FOR DE CHARCO IN THE ARTIST SECTION OF PURGATORY	2006	1987	3.200 \$	3.800 \$	-9,08
COUNTING LESSONS IN PURGATORY	2006	2001	4.200 \$	2.500 \$	13,85
COUNTING LESSONS IN PURGATORY	2006	1988	4.200 \$	4.500 \$	-8,88
COUNTING LESSONS IN PURGATORY	2001	1988	2.500 \$	4.500 \$	-17,79
D. PHOTOGRAPH FROM PURGATORY: TWO WOMEN WITH STOMACH IRRITATIONS	2006	2004	3.000 \$	3.200 \$	-6,25
D. PHOTOGRAPH FROM PURGATORY: TWO WOMEN WITH STOMACH IRRITATIONS	2006	2001	3.000 \$	2.250 \$	7,46
D. PHOTOGRAPH FROM PURGATORY: TWO WOMEN WITH STOMACH IRRITATIONS	2004	2001	3.200 \$	2.250 \$	12,46
WOMAN IN THE BLUE HAT	2004	2003	3.680 \$	2.600 \$	41,54
WOMAN IN THE BLUE HAT	2004	1996	3.680 \$	6.000 \$	-5,93
WOMAN IN THE BLUE HAT	2003	1998	2.600 \$	6.000 \$	-11,26
WOMAN BREASTFEEDING AN FEL	2001	1998	3.000 \$	3.500 \$	-5,01
THE GRACES	2003	1998	3.500 \$	3.250 \$	1,87
THE GRACES	2003	1997	3.500 \$	5.500 \$	-7,26
THE GRACES	1999	1997	3.250 \$	5.500 \$	-23,13
THE PRINCE IMPERIAL	2002	1999	1.900 \$	3.000 \$	-14,12
APOLLONIA AND DOMINATRIX CREATING PAIN IN THE ART OF THE WEST	2002	2001	2.600 \$	1.200 \$	116,87
APOLLONIA AND DOMINATRIX CREATING PAIN IN THE ART OF THE WEST	2002	2001	2.600 \$	2.000 \$	30
WOMAN ON TABLE	2002	2001	3.250 \$	4.400 \$	-26,14
WOMAN ON TABLE	2002	2001	3.200 \$	4.400 \$	-27,27
MOTHER AND CHILD	2001	1996	6.200 \$	2.750 \$	17,66
THE WIFE OF CAIN	2001	1999	4.000 \$	4.000 \$	0
THE WIFE OF CAIN	2001	1999	2.600 \$	4.000 \$	-19,38
CUPID AND CENTAUR IN THE MUSEUM OF LOVE	2003	1996	15.000 \$	20.000 \$	-6,94
WOMAN ONCE A BIRD	2000	1998	1.834 \$	1.638 \$	5,81
THE KISS	2000	1997	30.000 \$	38.000 \$	-7,58

A vueltas con el dolor y el cuerpo: la *performance* contemporánea de Ron Athey

Ana María Sedeño Valdellós
Universidad de Málaga

RESUMEN

El performer norteamericano Ron Athey experimenta en su trabajo con los límites del dolor corporal en relación con toda una iconografía y tradición religiosa. Esta combinación de ideas ya había sido empleada anteriormente, en alguna de sus componentes, por otros autores pertenecientes a grupos como el accionismo vienés, pero también por Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden o Franko B. El cuerpo, soporte de la práctica artística y, en este caso, del dolor, es la vía de comunicación con el público, medio para organizar acciones de tendencia ritual y contrasexual, que esconden una fuerte crítica al orden dominante del arte y la sociedad.

PALABRAS CLAVE: Ron Athey/ Performance/ Arte contemporáneo/ Dolor en el arte/ Cuerpo en el arte.

Around Pain and Body: Ron Athey's contemporary performance

ABSTRACT

The North American performer Ron Athey experiments on his work with the limits of the corporal pain on relation with the whole iconography and religious tradition. This combination of ideas had already been used previously, in someone of its components, by other authors belonging to groups as the Viennese Actionism, but also by Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden o Franko B. The body, support of the artistic practice and, in this case, of the pain, is the link with the audience, way to organize actions of ritual and countersexual trends, which hide a strong critique to the order in art and society.

KEY WORDS: Ron Athey/ Performance/ Contemporary art/ Body pain/ Body art.

El cuerpo es uno de los componentes artísticos más destacados del arte contemporáneo desde los años sesenta. El *performance* y el *body art* surgieron como formas con las que se nombraban diferentes modalidades de empleo del cuerpo como material artístico. El *performer* norteamericano Ron Athey apuesta en su trabajo por obras que tienden a la radicalidad en su búsqueda del límite de dolor corporal, fórmula expiatoria de un moral sufrimiento interior.

La práctica artística de Ron Athey se basa en dos pilares primigenios que lo entroncan con toda una tradición artística anterior, desde el accionismo vienés y la *performance* norteamericana de los años sesenta hasta creadores actuales. Por un lado, la *performance* como disciplina donde encuadrarse y, por otro, la recuperación del rito y su como práctica social en el que el artista es una especie de intermediario o chamán al servicio de la audiencia.

* SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María: "A vueltas con el dolor y el cuerpo: la *performance* contemporánea de Ron Athey", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 511-518. Fecha de entrega: Mayo de 2009.

1. EL CUERPO: LA *PERFORMANCE* COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA.

Se denomina *performance* al arte de acción que se populariza en los años setenta desde el ámbito anglosajón, reemplazando a acción para describir realizaciones artísticas públicas, aunque sin necesaria participación de espectadores. Tiene que ver con ciertos aspectos de la situación teatral, aunque reivindicando una mayor presencia del cuerpo como agente del conocimiento, la danza, lo visual, ciertos comportamientos sociales y el acontecimiento como gesto límite de la vida.

“El cuerpo soporte del discurso, duración en un tiempo limitado y acción, mostrados o expuestos en una presencia real y efímera o documental podrían ser principios que definan la *performance*, tanto si es el lenguaje explícito de la obra como si tan sólo es uno de sus elementos”¹

Por otro lado está la audiencia. Una obra artística en permanente proceso, como se definen las prácticas de *performance*, 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”².

La *performance* es esa práctica donde el artista está autorizado a convertirse en autor o creador y objeto de arte a la vez: su materialización se encuentra en el cuerpo, santuario donde tiene lugar esa fisión.

“Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; ‘yo’ inicio una acción que termina en “mi”³.

La danza y algunos de sus creadores de los años sesenta estrenaron este interés por la relación del espacio y el cuerpo en la *performance*: la Danza Nueva, el Dancer’s Workshops Company de San Francisco y la Judson Dance Group de Nueva York observaron el cuerpo como objeto desde el que realizar acciones de todo tipo, sacadas de sus contextos comunes e introducidas en una coreografía, aspecto básico de la danza contemporánea.

Más tarde, alejados de la *performance* danzable, otros artistas toman su cuer-

¹ TORRES, D. G.: “La vigencia oculta de la *performance*” en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, nº 132, Madrid, 1997.

² DUCHAMP, M.: “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Gili Gaya, Barcelona, 1975, pág. 163.

³ ACCONCI, V.: “En torno a la acción” en *Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios*. (<http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vito-acconci.html>), Fecha de consulta: 7 de enero de 2009)



1. Chintoglass.

po como punto de partida, ya sea para interpretar su identidad, ya para denunciar diferentes tipos de maltrato social, político, psíquico o de género. El accionismo vienesés se encuentra entre los grupos más sólidos y reconocidos.

Hermann Nitsch realizó obras como una manera estética de orar y desarrolló su concepto *Orgen Mysterien Theater* (*Teatro de Orgías y Misterios*), una serie de acciones colectivas durante los años setenta, de exploración del ritualismo antiguo, que incluían con frecuencia sacrificios animales. El ruido se convirtió en una parte importante de los eventos, pues tenían una función separadora de sus límites.

Para Otto Mühl, la *performance* ritual influida por la psicología fue una forma de arte y una actitud existencial. En relación con esta tendencia psicologista se encuentran Günter Brusy Arnulf Rainer. El primero de ellos utilizó su cuerpo en prácticas sado-masoquistas relacionadas con pulsiones sexuales y represiones freudianas. Arnulf Rainer basó su trabajo sobre el mismo concepto en su descripción de dementes.

Los desnudos artísticos de Rudolf Schwarzkogler, basados en automutilaciones, lo condujeron a la muerte en 1969.

Stuart Brisley destaca por su trabajo en *body art*, donde rechaza los valores capitalistas que oprimen al ser humano en sus dimensiones individual y social. En *Y para hoy, nada* permaneció dos semanas, a intervalos de dos horas cada día, en una bañera con líquido negro y escombros flotando.

Gina Pane comparte la visión purificadora del ritual de Nitsch. En su obra *El condicionante* se colocaba tumbada en una cama sin apenas travesaños, debajo de las que ardían quince velas.

Reinder Werk pareja de jóvenes artistas londinenses se preocuparon por los

marginados sociales y recrearon su gestualidad en *Tierra del comportamiento* en el Butler's Wharf de Londres (1977).

En sus serie de *Ritmos* (10, 5, 2, 0), Marina Abramovic ha explorado el dolor y ha probado su resistencia física a su acción, de manera autoinfligida o por otros. Con frecuencia, sus performances se desarrollaban y/o han concluido inesperadamente debido a accidentes e imprevistos, que han llegado a poner su vida en peligro.

En *Ritmo 10* (1973), su primera performance (que puede considerarse video-performance, por el destacado papel de la grabación visual más allá de la documentación) se autocorta mediante cuchillos sucesivos con movimientos repetitivos entre los dedos. Tras llegar al cuchillo número veinte, reproduce las imágenes e intenta imitar sus gestos para conseguir idénticos resultados.

Ritmo 5 (1974) procede a un ritual curativo cortando sus uñas y pelo y quemándolos en un fuego purificador. Tras ello, salta al centro de las llamas y cae inconsciente. El público la salva finalmente.

En *Ritmo 2* (1974) juega con los estados de inconsciencia extremos a través de la ingesta de pastillas, con los que experimenta con la relación entre cuerpo y mente.

En *Ritmo 0* (1974) permitió ser maltratada por una sala llena de espectadores. La performance terminó antes de lo previsto con una pistola en la sien de la Performer y una lucha entre participantes.

La presencia del cuerpo se encuentra también en la base de la acción conjunta *Imponderabilia*, que consistía en obligar al espectador a pasar al supuesto recinto de la performance a través de un espacio muy pequeño entre dos cuerpos desnudos, el suyo propio y el de su colaborador Ulay.

En Estados Unidos, las performances basadas en estos componentes carecen de esta radicalidad. Joan Jonas explora las ceremonias de tribus de indios norteamericanos. En *Demora Demora* (1972), se utilizaban las azoteas y los desvanes de edificios altos de la ciudad desde los que se realiza la performance, mientras los espectadores quedaban abajo; el sonido se convertía en nexo de unión entre alturas. *Embudo* (1974) o *Telepatía visual de la miel orgánica* (1972) son algunas obras más.

Se reconoce en Chris Burden al artista que se ha acercado más al peligro en escenificaciones performances, como en *Shoot, Five Day Locker Piece* (1971), *Deadman* (1972), *B.C. Mexico* (1973), *Fire Roll* (1973), *TV Hijack* (1978) y *Honest Labor* (1979, en las que se ha disparado, crucificado, encerrado durante días en espacios pequeños...

Más cercano en el tiempo, Franko B es un artista multimedia centrado en la representación de lo visceral de su propia sangre como medio para encontrar el dolor. Es un máximo exponente del *live art* y el teatro de la crueldad en nuestros días.

2. EL DOLOR CORPORAL COMO CATARSIS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE RON ATHEY.

La base simbólica de la *performance* de estos artistas desde el accionismo vienés se sustenta en el rito y su capacidad de transmisión en situaciones comunales, así como en la fiesta.

El rito, como lugar donde se ejecutan acciones que sobrepasan lo permitido o legítimo en una sociedad, posee un componente liberador o catárquico, con una gran capacidad de contagio por empatía en situaciones sociales. Como en el rito el *performer* emplea su cuerpo como medio donde confluyen las fuerzas de la naturaleza y la vida humana. El receptor de estas acciones se sitúa como testigo colectivo, parte necesaria para la catarsis ritual.

Por otro lado, se encuentran las prácticas de sacrificio, con un componente de crítica social. Si el sufrimiento es consecuencia del dolor, en este caso se invierten los términos: el sufrimiento, "significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo"⁴, lleva al *performer* a buscar la herida y el dolor físicos como medios hacia un estado alterado con el que alcanzar ese nivel ritual. En este proceso puede hallarse la añoranza de los mártires y místicos cristianos: la búsqueda del conocimiento y la fusión con el más allá a través del dolor.

El artista trata de explicitar la carencia de trascendencia de la sociedad actual, para lo que se convierte en intermediario. Su cuerpo es soporte y medio para ese salto a estadios primitivos de la vida humana, donde cabían fórmulas de fusión con la divinidad:

"el ritual era evocado como parte de un inconsciente colectivo que hundía sus raíces en un comportamiento animal ligado a nuestras funciones básicas. Su práctica en el seno de la sociedad moderna pretendía ser una reactualización del tronco común sobre el cual todas las culturas han escenificado sus rituales"⁵.

En relación con la *performance*, el *body art* recurre a materiales artísticos alejados de los tradicionales, como los producidos por el cuerpo del artista: pelos, uñas, orina, heces y semen, entre otros, y a la modificación de las superficies corporales como pieza integrante de la obra. La piel del *performer*, superficie o borde del cuerpo entendido como soporte, deviene en lienzo para la obra, aunque algunos artistas traspasan esa barrera para explorar su interioridad a través de sus orificios, algo que describe al llamado *disturbation art*. Vagina, pene, ano, boca... hacen imaginar fórmulas para su exhibición, para traer fuera lo que se produce en el interior, en senti-

⁴ HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á.: "En torno al dolor en el *body art*". (Tit. or.: "Re-Presenting Pain in Body Art"), en SCIENCE MUSEUM: *Pain, Passion, Compassion, Sensibility*., Londres, 2004.
<http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero5/arte/art02.html> (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008).

⁵ TORRES, *op. cit.*



2. Cathie Opie's.

do literal y metafórico: piercings, tatuajes, perforaciones, quemaduras y demás marcas y autolesiones son separadas de su contexto negativo para sacralizarlas o introducir las en acciones globales de diferente carácter.

“Nuestra identidad *body/corpo/artefacto* debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada. Cuando nuestro cuerpo está herido o enfermo, inevitablemente nuestro trabajo cambia.”⁶

Quizás sea Ron Athey, artista norteamericano quien resume mejor todas estas aspiraciones artísticas. Sus influencias incluyen desde las literarias (Jean Genet y Georges Bataille) hasta las relacionadas con la teoría *queer* de la representación y revisión del acto y la identidad sexual. El artista adopta roles sagrados con los que pretende iniciar a la audiencia en un viaje hacia tradiciones sagradas donde introduce problemáticas contemporáneas como el sida y la homosexualidad, junto a su discriminación consecuente. Lo que disturba de sus trabajos es el enlace real entre las emociones religiosas (especialmente cristianas) y su iconografía del dolor y la pulsión erótica, que se sublima en el éxtasis.

Su formación en el campo de la *performance* comienza en 1981 con *Premature Ejaculation* con Rozz Williams, líder del grupo *Christian Death*. *La trilogía de la tortura* (comenzada en 1992) resulta un paradigma de su posterior relación con los temas eternos de la enfermedad y la muerte y está compuesta por *Martyrs and Saints*, *4 scenes in a harsh life* y *Deliverance*.

En *Martyrs and Saints* tres enfermeras violan con enemas, espéculos y varios

⁶ GÓMEZ PEÑA, G.: “En defensa del arte del performance” en *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, n° 24, págs. 199-226, jul./dec. 2005, pág. 205.

piercings genitales a tres cuerpos momificados.

En *Four Scenes from a Harsh life* (1993) emplea la iconografía homosexual del San Sebastián, con toda su piel saeteada y heridas supurantes. En ella, Athey interpreta a una mujer santa y termina protagonizando una escena de suicidio insertando sobre su brazo dieciséis agujas hipodérmicas.

En *Deliverance* (1997) las imágenes procedentes de ritos de la santería, el catolicismo, el budismo o el judaísmo se combinan en igualdad, camino a un sadismo santificado por el éxtasis. La obra examina el fenómeno filipino de la curación por la fe a través de la cirugía psíquica. Tres hombres con muletas van a visitar al curandero y terminan sangrando suspendidos sobre ganchos de carne, castrados para ser momificados y finalmente enterrados.

Joyce se estrenó en el prestigioso Kampnagel Theater de Hamburgo (Alemania) en febrero de 2002 y es una presentación teatral multimedia, cuya premisa resume las creencias insanas y los comportamientos escandalosos de la perversidad religiosa de su familia. Tres inmensas pantallas proyectan imágenes del joven Athey mutilándose, además de otras representaciones de su vida familiar.

El *body art* y el *performance* explotan la problemática de género y la del activismo gay con aspiraciones de agitación y protesta. Es el caso de la llamada contrasexualidad, definida por Judith Butler como “un análisis crítico de la diferencia de género y sexo, producto del contrato social, heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas”⁷. *Solar Anus* (*El ano solar*) o *Fuckhead* (2002) son buenos ejemplos de ella. La primera de ellas se refiere directamente a un ensayo de George Bataille y se encuentra en consonancia con las propuestas de filósofos *queer* u otros autores admirados como Pier Paolo Pasolini.

Otras performances más recientes son *Judas Cradle*, un duo operístico en colaboración con la soprano Juliana Snapper y el diseñador de sonido Sean Griffin, *Flash: Dissociative Sparkle* (representada en la National Review of Live Art en Glasgow y en Artists Space en Nueva York) y *Pleading in the blood* (2001), sobre la sodomía. El trabajo de Ron Athey está basado en trascender los límites del dolor físico y manifiesta un intento no sólo de exorcizar su dolor sino el de traspasar los límites de su resistencia a través de la expresión artística. Con ello, parecería querer demostrar que sólo a través de la catarsis de la *performance* y el ritual es posible escapar de los obstáculos que imponen el género, la familia, la religión y la sociedad al ser humano.

“If the inside of your head gets pummeled with enough emotional blunt force trauma to splinter the psyche, you develop ways to punish the body, that fleshy prison which houses the pain”⁸.

⁷ PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*, Editorial Ópera Prima: Pensamiento, Madrid, 2002.

⁸ “ Si aporrean el interior de tu cabeza con suficientes traumas como para embotarla y astillar tu psique, desarrollan modos de castigar el cuerpo, la prisión que contiene ese dolor “. Palabras de Ron Athey en su web www.ronathey.com (Traducción propia).* SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María: en *Boletín de Arte*, nº 30, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, págs.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA.

-ACCONCI, V.: "En torno a la acción" en *Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios*. (<http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vito-acconci.html>, Fecha de consulta: 7 de enero de 2009).

-AZNAR ALMAZÁN, S.: *El arte de acción*, Nerea, Guipúzcoa, 2000.

-CASTRO, F.: "Fluxus: la subversión de lo cotidiano" en *Panorama del arte contemporáneo, 1960-1990*, Caja de Asturias, Oviedo, 1995, pp. 131-155.

-*Estudios sobre performance*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993.

-DUCHAMP, M.: "El proceso creativo" en *Escritos. Duchamp du Signe*, Gili Gaya, Barcelona, 1975.

-GOLDBERG, R.: *Performance Art*, Destino, Barcelona, 1996.

-GÓMEZ PEÑA, G.: "En defensa del arte del performance" en *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, nº 24, p. 199-226, jul./dec. 2005.

-GUALDONI, F.: *Art: Todos los movimientos del siglo xx desde el Postimpresionismo hasta los New Media*, Skira, Milán, 2008.

-GUASCH, A.M.: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

-HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á.: "En torno al dolor en el *body art*". (Tit. or.: "Re-Presenting Pain in Body Art"), en SCIENCE MUSEUM. *Pain, Passion. Compassion. Sensibility*, Londres, 2004.

<http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero5/arte/art02.html> (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008)

-LEBEL, J.J.: *Le happening*, Denoël, Paris, 1966.

-LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1993.

-MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986.

-PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*, Editorial Ópera Prima: Pensamiento, Madrid, 2002.

-RODRÍGUEZ BIDONDO, A. (ed.): "Body Art" en *El Mundo entre Paréntesis*, Etapa III, Año 3, nº 4, agosto 2003, Cuba. <http://www.cip.cu/sic/2003/03/index.html>

-TORRES, D. G.: "La vigencia oculta de la performance" en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, nº 132, Madrid, 1997.

-www.ronathey.com

Regina José Galindo o el cuerpo como nación

Julia Ramírez Blanco

Investigadora vinculada a la Universidad Complutense de Madrid y Residencia de Estudiantes

RESUMEN

El trabajo de la artista guatemalteca Regina José Galindo supone una denuncia reiterada de la violencia de género en América Latina. En el presente texto analizamos el conjunto de su obra, contextualizándola históricamente y situándola en el marco de lo político.

PALABRAS CLAVE: Regina José Galindo/ Fotografía/ Violencia de Género/ América Latina.

Regina Jose Galindo or the Body as a Nation

ABSTRACT

The work of the Guatemalan artist Regina José Galindo implies a reiterated denounce of gender violence in Latin America. In this text, we analyse the whole of her work, putting it into its historical context, and locating it in the realm of the political.

KEY WORDS: Regina José Galindo/ Photography/ Domestic Violence/ Latin America.

Una joven artista guatemalteca parecía irrumpir de repente en el panorama artístico occidental ganando el León de Oro de la 51 Bienal de Venecia. Tan sólo dos ediciones antes, su *performance* titulada *Piel* había formado parte del proyecto expositivo de Harald Szeeman: tras afeitarse todo el pelo del cuerpo, se paseó desnuda por las calles de Venecia. Desde este momento, sus *performances* violentas y autovejatorias no dejaron de verse cada vez más en los eventos artísticos, atrayendo una gran atención de crítica y público. Sin embargo, no parece haber habido una respuesta equivalente en el mundo académico. Por ello no deja de ser sorprendente que no se haya realizado hasta la fecha ningún estudio en profundidad acerca de su producción. Encontramos catálogos, numerosas entrevistas y artículos periodísticos y semi-periodísticos¹, recogiéndose los más importantes en una monografía publicada por Vainilla edizioni en 2006². Sin embargo, aún faltan artículos académicos que analicen desde un punto de vista histórico su trabajo. Empezar a llenar esta laguna es lo que nos proponemos con el siguiente texto.

La pregunta principal que nos plantea su trabajo es la de su relación con el *body art* histórico. ¿Hasta qué punto es su obra diferente de la de artistas como Ana

* RAMÍREZ BLANCO, Julia: "Regina José Galindo o el cuerpo como nación", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 519-532. Fecha de recepción: Enero de 2010.

¹ <http://www.prometeogallery.com/artist.asp?lang=en&art=1> (consultado: enero 2009).

² AA.VV.: *Regina José Galindo*, Vainilla edizioni, Abissola Marina, 2006.



1. "Mientras ellos siguen libres" (2007).

Mendieta, Marina Abramovic o Chris Burden, también adeptos a la autovejación como práctica artística? ¿Qué significados peculiares adquiere la violencia en su obra? ¿Tiene alguna importancia el cambio del marco geográfico? Como *performer*, Galindo desde el principio se ha dedicado a realizar un concienzudo trabajo con su propio cuerpo, algo poco común en la tradición artística de su país³. En su trabajo realiza diversos tipos de agresiones sobre sí misma, a veces sola, o con ayuda de colaboradores ocasionales. Llevar la violencia omnipresente que existe fuera de la galería al interior mismo de sus paredes es una de las intenciones confesas. En sus obras, siempre documentadas mediante foto y vídeo, hará una suerte de inventario de suplicios, que es nuestra intención sistematizar y comprender.

UN CATÁLOGO DE TORTURAS.

Quizás el tema más recurrente en sus acciones sea la inmovilización violenta de un cuerpo. Este asunto se verá ya en una de las obras más tempranas, *Dolor en un Pañuelo* (1999), donde, según describe la artista desde su web, "amarrada a una cama vertical se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala"⁴. Aparece la denuncia de la violencia de género, algo que será un tema central de todo su trabajo. Y surgirá también una concepción básica para comprender el conjunto de su obra, la idea de que el maltrato de un solo cuerpo refleja todos los demás, la contemplación del dolor individual como punta de iceberg de un enorme dolor colectivo. El cuerpo de Galindo de alguna manera con-

³ CAZALI, Rosina: "()golpes", en AA.VV.: *La Bienale di Venecia. 51. esposizione internazionale d'arte. Sempre un po' più lontano*. Marsilio Editori, Venecia, 2005, pág. 106.

⁴ Salvo cuando se indique lo contrario, las descripciones de las performances están tomadas de la página web de la propia artista, donde también pueden encontrarse imágenes que documentan las acciones: <http://www.reginajosegalindo.com> (consultado: enero 2011).

tiene todos los otros cuerpos de mujeres torturadas, algo explicitado mediante las noticias proyectadas sobre su piel. Esta idea podrá verse de manera omnipresente durante los años que sigan. Un cuerpo inmovilizado es todos los cuerpos inmovilizados.

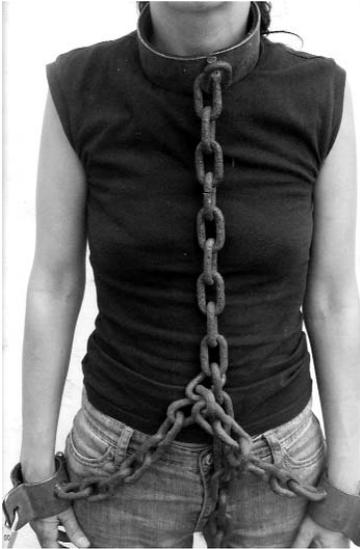
Algunas obras implicarán el cuerpo embarazado de la propia artista. *Un espejo para la pequeña muerte* (2006) la muestra a tan sólo tres meses de dar a luz, “desnuda, atada de manos y pies, sobre un charco hecho con mis propios orines dentro de una pensión de mala muerte”, recreando una brutal escena de maltrato. *Mientras, ellos siguen libres* [1], realizada sólo dos meses más tarde, ampliará este discurso acerca de la maternidad en los entornos de violencia: “permanezco atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma que las mujeres indígenas embarazadas eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala”. A través de obras como ésta se da una radicalización muy politizada de las reflexiones acerca de la maternidad que hacían feministas estructuralistas como la artista Mary Kelly⁵. Ya no se trata de desmontar la mística de la maternidad utilizando las herramientas del psicoanálisis y un tono reflexivo y científico. Hay tan sólo una cruda exhibición de unas condiciones que pretenden ignorarse, la enorme violencia asociada al proceso de gestación para numerosísimas mujeres del mundo.

Digamos que Regina José Galindo realiza, de alguna manera, una crítica “materialista”. Para ella la injusticia, la opresión y la desigualdad de género son, literalmente, violencia. Algo muy físico, palpable, que marca el cuerpo con heridas profundas. Esto se ve claramente en *Yesoterapia* (2006) [2], donde, sugiriendo la convalecencia posterior a una brutal paliza, Galindo estará completamente enyesada durante cinco días, incapaz de hacer nada por sí misma, y precisando el cuidado constante de una enfermera.



2. “Yesoterapia” (2006).

⁵ Mary Kelly en su compleja obra *Post Partum Document*, de 1974, “se propone problematizar el concepto mismo de maternidad, esto es, analizar cómo se construye socialmente el papel de la madre en la cultura patriarcal. *Post Partum Document* describe los pormenores de la relación entre Kelly y su hijo durante los primeros seis años de vida del niño”. En MAYAYO, Patricia: *Historias de Mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003, págs. 113-116.



3. "Peso" (2006).

La violencia que fuerza al cuerpo a permanecer inmóvil no es desde luego un asunto del cual estén al margen los poderes represivos del estado. Estos son los agentes que se sugieren en *Camisa de Fuerza*, de 2006 ("permanezco con una camisa de fuerza durante tres días consecutivos, viviendo en un psiquiátrico de San Alexius"), *Cepo*, de 2007 ("permanezco doce horas detenida por un cepo"), o *150.000 voltios*, realizada en 2007 ("recibo una descarga eléctrica de 150.000 voltios con un dispositivo eléctrico utilizado por la policía para detener sospechosos"). *Peso* (2006) habla de cómo la opresión dificulta enormemente el movimiento, haciendo extremadamente difícil realizar cualquier acción por trivial que sea: "permanezco encadenada y con grilletes de forma consecutiva durante cuatro días, realizando así mi vida cotidiana" [3]. Más recientemente en *Libertad Condicional*

(2009), se verá inmovilizada con siete cadenas y siete candados. De la privación de libertad habla también *Juegos de Poder*, del mismo año, donde la artista es hipnotizada por un célebre hipnotizador, que le da órdenes.

Íntimamente conectado con la inmovilización está el encierro, al que Galindo se someterá en diversas acciones. *Todos estamos muriendo* (2000), presenta a la artista enganchada a una bombona de oxígeno, dentro de un pequeño cubículo en las afueras del museo. En *Proxémica* (2003) será ella misma quien pondrá el último bloque de cemento que cerrará la suerte de zulo donde pasará la noche y parte del día. *Toque de queda* (2005) supondrá su encierro durante diez días en "un ejercicio de reflexión sobre lo que sucede al ser humano al ser privado de su libertad". La cárcel de *America's Family Prison* (2008) es mucho más concreta. Galindo la describe del siguiente modo: "rento una celda utilizada en exhibiciones dentro de la industria de prisiones privadas en los Estados Unidos. Tomando como modelo las celdas familiares de T. Don Hutto, la adecuo y la habito junto con mi bebé y mi esposo durante 24 horas. Al salir la puerta queda abierta y la celda es mostrada como objeto de arte".

Parece deducirse que la privación de la libertad, el encierro, el aislamiento son temas centrales. La terrible frustración de ser reducido a la quietud. De que drásticamente limitando su movimiento, se le arrebatase al ser humano la posibilidad de disponer siquiera de su cuerpo.



4. "No perdemos nada con nacer" (2000).

La tortura, por supuesto, es otro de los asuntos principales. Galindo recrea distintas formas de violencia estatal o "privada" en numerosas acciones. En *Trayectoria* (2008) un hombre arrastra a la artista cogiéndola del pelo, describiendo así una diagonal en el pavimento de la galería. El deseo de emparentar su cuerpo al de las mujeres maltratadas se verá claramente en el performance sonoro (279) *Golpes*, donde según la descripción de la artista, "encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera". En el famoso vídeo *Himenoplastia* (2004) Galindo se somete ella misma a una tortura inducida por el patriarcado, la intervención quirúrgica "para volver a ser virgen". Con todo detalle, la operación fue filmada tras llegar a un acuerdo con el médico⁶.

Y estos dos ejes sobre los que gira la obra de Regina José que son la inmovilización y el maltrato confluirán naturalmente en lo que es la violencia final y la paralización definitiva: el asesinato. Asesinato que acaba con centenares de mujeres cada año en Guatemala.

Ya en el año 2000 Galindo había fingido su propia muerte, en la obra *No perdemos nada con nacer*. Desnuda, dentro de una bolsa de plástico transparente, fue

⁶ La operación, realizada en una clínica ilegal a la que llegó siguiendo un anuncio en el periódico, fue realizada en dudosas condiciones de seguridad. Cuando la artista volvía en coche desde dicha clínica, se produjo una terrible hemorragia, que obligo a llevarla a su ginecólogo, y de ahí al hospital. Véase GOLDMAN, Francisco: "Regina José Galindo", *BOMB Magazine* nº 94, invierno de 2006, accesible en <http://www.bomb-site.com/issues/94/articles/2780> (consultado: enero 2011).



5. "Quién puede borrar las huellas" (2003).

depositada en el vertedero municipal de la ciudad de México, repitiendo posteriormente la acción en el de la ciudad de Guatemala [4]. *Valium 10 ml.*, también del 2000, presenta a la artista en una inconsciencia muy parecida a la muerte ("me inyecto 10 miligramos de Valium, permanezco sedada en el espacio de la galería"). Igualmente inmóvil, pero ahora sobre una camilla, en *Tanatoterapia* (2006) el rostro quieto de Galindo es acicalado por una maquilladora de cadáveres. De alguna modo ambas obras se combinarán en *Reconocimiento de un cuerpo* (2008), *performance* donde su cuerpo "permanece anestesiado en una camilla, desnudo, bajo una sábana blanca", esperando a que el público levante la tela tal y como sucedería en la

morgue. Sobre los cuerpos que nunca llegan a ser reconocidos trata *Tumba* (2009), donde desde un barco se arrojan al mar siete bultos rellenos de arena de mar, de un peso similar al cuerpo humano, para hacerlos desaparecer, en una especie de reconstrucción de un momento posterior al asesinato.

LAS RELACIONES CON EL *BODY ART*...

Todas estas obras desde luego nos ofrecen un cierto sabor a *performance* histórica. Ello sorprende, pues la radicalidad con la cual Galindo afronta el trabajo con su cuerpo parecía haber "pasado de moda" entre los artistas de su generación. Ella parece ser consciente: cuando cita a las figuras que le interesan e influyen, pronto afloran referencias a importantes figuras del *Body Art* de los setenta, como Marina Abramovic, Chris Burden, Ana Mendieta, Gina Pane. Su huella sobre la obra de la artista guatemalteca para algunos autores es excesiva⁷. Quizás resulta interesante dilucidar si Galindo aporta o no algo nuevo respecto a lo que ya se hizo en el *Body Art* histórico.

Como habían hecho los accionistas vieneses (destacando Günther Brus con

⁷ Véase VETROCCQ, Marcia E.: "Venice Biennale, be careful what you wish for", *Art in America*, Septiembre 2005, en <http://www.thecentreofattention.org/research/vartinamerica.html> (Consultado: enero 2011).

su famosa *Prueba de Resistencia*), o, con diferente intencionalidad, Abramovic, Pane o Burden, Regina José Galindo realiza una sistemática exploración del dolor sobre su propio cuerpo. A diferencia de muchas obras de los vieneses, en su trabajo la agresión física nunca es mera escenificación: siempre es realizada de manera real sobre el propio organismo. Una gran austeridad de medios otorga protagonismo absoluto a aquello que sucede en la piel del *performer*. Como estos artistas, para documentar sus obras Galindo utilizará sobrias fotografías o vídeos de aparente sencillez, que perduran como objetos susceptibles de ser expuestos en el museo o la galería.

El dolor en Galindo casi siempre nos habla de la violencia de género. En ese sentido entronca de manera clara con creadoras como Abramovic o Pane, que a menudo trataron un problema que había resultado de vital importancia para el feminismo de la Segunda Ola. Estos estrechos parentescos con el *body art* de los setenta son algo intencionado. Ello lo demuestran las numerosas citas a performances clásicas de los setenta, de las cuales está repleta su obra.

No perdemos nada con nacer (2000) remite al *Dead Man* de Chris Burden (1972), donde éste se metió en un saco como si fuera un cadáver. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedía con la obra de este artista norteamericano, el cuerpo inmóvil de Regina, en posición fetal y dentro de una bolsa de plástico, no es abandonado en una autopista. Es depositado en un vertedero, como los centenares de mujeres asesinadas cada año en Guatemala, deshechadas cual “despojo humano” [4].

Las heridas que Gina Pane fijaba en yeso y de algunas obras de Mendieta relacionadas con la sangre, están seguramente en la génesis iconográfica de *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003: una “caminata de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana” [5]. Sin embargo, aquí ya no hay una exploración del dolor, pues éste se conoce de sobra. Las pisadas sangrientas de Galindo suponen una denuncia “en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt”, una reivindicación del recuerdo de la sangre guatemalteca derramada. Los cortes con cuchilla de Pane o los de Abramovic de nuevo serán revisitados, tomando la forma de letras fuertemente connotadas en *Perra* (2005), donde Galindo se escribirá a cuchillo esta palabra sobre su muslo derecho, en “denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja” [6].

La célebre obra *Rape Scene* de Ana Mendieta (1973), en la cual la artista preparó una compleja escenografía para recrear su propia violación que incluía su cuerpo atado y ensangrentado, es de algún modo evocado en *Mientras, ellos siguen libres* (2007) [1]. En ella, Galindo se hizo atar con cordones umbilicales al cabecero

y los pies de una cama, con las piernas abiertas, como si estuviese a punto de ser violada (¿quizás por el espectador?). El momento recreado es justo el anterior al que sugería Mendieta, y la metodología de la agresión es muy concreta, pues, como ya vimos, sigue “la misma forma que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala”. A su vez, la mujer desnuda, atada de manos y pies nos remite a la acción *Tied-Up Woman*, también de Mendieta, realizada en la Universidad de Iowa, en 1973.

A un nivel más general, la vulnerabilidad que el cuerpo de la artista presenta en muchas acciones, expuesto a la posible violencia del espectador recuerda a algunas obras de Marina Abramovic, como la célebre *Ritmo 0* (1974), donde ésta dispuso 72 objetos que podían ser usados por el espectador sobre el propio cuerpo de la artista, de la forma que desearan. Sus abundantes encierros remiten a la primera performance de Chris Burden, realizada en 1971, durante la cual permaneció cinco días en una taquilla, o a algunos trabajos del italiano Vito Acconci, aunque éstos fuesen siempre más lúdicos.

A pesar de que todas estas obras contienen citas muy claras, en una línea que quizás se relacione con las estrategias del apropiacionismo artístico, resulta indiscutible que en ningún caso se trata de una simple repetición del trabajo ajeno. Siempre puede observarse un proceso de relectura, que reubica la violencia a la que se refieren las piezas de los setenta dentro del contexto específico de las agresiones locales, convirtiendo su dolor en el de América Latina, en el dolor concreto de Guatemala. Aunque como muchos artistas históricos, la guatemalteca declare “investigar su propia resistencia”, ello es una parte marginal de su trabajo, que funciona sobre todo a nivel personal. Lo que busca con su proceso de auto-tortura es hacer visibles las vejaciones contra las mujeres cometidas en una zona geográfica determinada, marcada por procesos históricos concretos. Galindo coincide con la visión de la violencia de género de teóricas del feminismo radical como la norteamericana Kate Millet, para las cuales éste es un problema estructural, que se sitúa en la base misma del sistema. Sin embargo la guatemalteca no se refiere al patriarcado en general, sino al peculiar sistema patriarcal, marcado por la militarización y la violencia, que existe en su país, Guatemala, donde las cuestiones de raza, sexo y clase son indisociables, tal y como había señalado el feminismo poscolonial. Digamos que la diferencia fundamental respecto al *Body Art* está en el grado de concreción de la violencia a la que se refiere. Para Galindo, respecto al *Body art*, “el momento es diferente, y eso ya marca la diferencia”⁸. El momento, y, sobre todo, el lugar.

⁸ DE GRACIA, Silvio: “Regina José Galindo en Cordoba, Argentina”, *Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 2008, en http://revista_escaner.cl/node/1063 (consultado: enero 2011).

VIOLENCIA HISTÓRICA, VIOLENCIA NACIONAL.

Para Galindo, Guatemala es la justificación y la causa misma de su obra. Numerosas declaraciones resultan muy claras al respecto: “lo que yo trabajo es tan radical porque soy guatemalteca. Surge de dónde procedo, de qué estoy hecha, de qué imágenes estoy formada. Todo responde a que soy guatemalteca, si hubiera nacido en otro punto del mundo definitivamente mi obra sería distinta”⁹. Afirmo ser incapaz de separarse emocionalmente de aquello que sucede en su país¹⁰, que en uno de sus poemas denomina su “campo de batalla”¹¹. Si su trabajo es “visceral y violento” ello se debe a la naturaleza de “la realidad guatemalteca, del contexto latinoamericano” al que se refieren todas sus obras. “Porque esta realidad es violenta. Y ya nadie se conmueve”¹².



6. “Perra” (2005).

Las performances surgirán de su dolor y su rabia, y a través de ellas intentará canalizar esa energía para convertirla en algo “más colectivo”¹³. Está siempre presente la conciencia de las raíces de todo ese sufrimiento, profundamente hundidas en la historia del país, en una reivindicación de la historia en la que coincide con numerosas figuras del mundo cultural guatemalteco, que también reclaman la memoria de los crímenes. Por citar sólo unos pocos nombres, personas como la conocidísima Rigoberta Menchú, la pintora Isabel Ruiz o el cineasta Mario Roberto Morales¹⁴, con el que colaboró Galindo en el cortometraje *Amorfo-Te busqué*¹⁵, trabajan para mantener viva la conciencia del pasado. Uno de los elementos que explica la obra de Galindo es que, como dice Contreras, pertenece a una sociedad hon-

⁹ GUTIÉRREZ, Alejandra V.: “Regina Galindo”, *Este país*, 2008, en <http://www.este-pais.com/?q=node/87> (consultado: noviembre 2008).

¹⁰ GOLDMAN, Francisco: *op. cit.*

¹¹ Dicho poema puede encontrarse en el blog literario de la artista: http://reginajose.blogspot.com/2005_07_01_archive.html (consultado: enero 2011).

¹² GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

¹³ GOLDMAN, Francisco: *op. cit.*

¹⁴ CONTRERAS, Ana Y.: “Memoria, pasado y presente en “Amorfo-te busqué”, un cortometraje de Mario Rosales”, *A contra corriente*, Vol. 5, No. 3, Carolina del Norte, 2008, págs. 170-184.

¹⁵ Véase la página web del film: <http://www.amorfo-tebusque.com/espaniol.htm> (consultado: enero 2011).



7. "El peso de la sangre" (2004).

damente marcada por un trauma sin resolver¹⁶. Los genocidas del pasado siguen presentes en la organización del sistema, aunque desde una cierta oscuridad, y buscando siempre lograr la amnesia de los ciudadanos. En 2003 esto pudo verse con una claridad demasiado meridiana, cuando se produjo la aceptación de la candidatura presidencial del golpista Efraín Ríos Montt.

Galindo, como muchos otros, comprende que la herencia de caos, injusticia, opresión y violencia seguirá omnipresente hasta que no se condene a los responsables y se modifique la estructuración misma del sistema. Su obra habla del pasado porque todavía es presente. Y se refiere a menudo a la Guerra Civil porque ésta educó a toda una sociedad en la violencia extrema contra las mujeres pues, en palabras de Lucía Muñoz y Michael Parenti, los asesinos "hace algunos años desarrollaron el gusto por infligir violaciones, torturas y asesinatos *al servicio de su país*"¹⁷. Obras como *Mientras, ellos siguen libres* [1], que recrean el sistema para violar mujeres que fue utilizado durante la Guerra Civil, evidencian el origen histórico de una "metodología" de la agresión que se sigue practicando. En *El Peso de la Sangre* (2004) [7], un litro de sangre humana cae gota a gota sobre la cabeza de Galindo, sentada en la Plaza Central de Guatemala, centro simbólico del país, en una metáfora de la enorme cantidad de sangre derramada que pesa inevitablemente sobre la existencia en Guatemala.

¹⁶ CONTRERAS, Ana Y.: *op. cit.*, págs. 170-184.

¹⁷ MUÑOZ, Lucía y PARENTI, Michael: "Gender Savagery in Guatemala", *Global Research*, 13 de julio de

Ya sin remitirnos al pasado, ya en el periodo “democrático” la extensión de la violencia de género es abrumadora en este país, con una estadística de asesinatos que va cada año en aumento, con una tasa de homicidios seis veces mayor que el promedio¹⁸. Resulta aterrador leer informaciones como los que nos proporcionan Muñoz y Parenti, informándonos de que “investigadores independientes denuncian que la gran mayoría de las atrocidades de hoy en día contra las mujeres ha sido cometida por los actuales o últimos miembros de los servicios de inteligencia de Guatemala”¹⁹. Según se nos dice en este texto, las autoridades apenas manifiestan interés por descubrir los causantes de los crímenes, mostrando una implícita complicidad²⁰. Esta información adquiere una terrible coherencia tras saber que las víctimas generalmente provienen de familias de baja renta, que fueron desplazadas de sus casas durante la guerra civil. Según Muñoz y Parenti, no sólo la impunidad de los crímenes, sino su existencia misma está relacionada con la clase y la raza de las víctimas, pues su asesinato formaría parte de una extensa “limpieza social”, que afectaría también a otros estratos de la sociedad, como los niños de la calle. La sociedad guatemalteca espera que la primera ley de violencia de género promulgada en 2007 por el gobierno de Álvaro Colom Caballeros, (del partido *Unidad Nacional de la Esperanza* (UNE)), suponga un cambio en este panorama.

Puede que estas disgresiones parezcan arbitrarias, pero no lo son, pues están íntimamente relacionadas con la vida y la obra de Galindo como artista plástica y poeta. A menudo habla de esta omnipresencia de la violencia y la muerte en la cotidianidad guatemalteca: “yo he visto muchos muertos en Guate, cosas terribles en Guate, hasta yo estoy acostumbrada. Estamos más enfermos que el resto de las sociedades. Esta descomposición social es como un cáncer”. En este país “de eterna violencia” puede verse cómo “la muerte sucede a cada minuto, no puede maquillarse, está siempre allí, presente”²¹. Según relata, decidió marcharse por un tiempo a la República Dominicana tras ver las piernas descuartizadas de una mujer dentro de una caja en la calle, cerca de su casa de Guatemala, un hallazgo terrible al que nadie prestaba la menor atención²². Su poema *Aquí* realiza una síntesis de su manera de vivir la situación de su país. Tras una larga letanía de prohibiciones (“Aquí no se habla/Aquí no se opina/Aquí no se sueña/Aquí no se lee/Aquí no se ve...”) concluye diciendo “Aquí sólo se muere/Aquí sólo se mata”²³. Esta visión de su país es la misma que se encuentra en su obra plástica, donde el feminicidio es uno de los

2007, en <http://www.globalresearch.ca/index.php?context=va&aid=6314> (consultado: enero 2011).

¹⁸ Véase CARRILLO-FLÓREZ, Fernando: “Seguridad Ciudadana en América Latina: un bien público cada vez más escaso”, en *Pensamiento Iberoamericano. Nueva época*, N° 0, febrero de 2007, págs. 179-196.

¹⁹ MUÑOZ, L. y PARENTI, M.: *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ AA. VV.: *Regina José Galindo... op. cit.*, pág. 59.

²² GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

²³ AA. VV.: *Regina José Galindo... op. cit.*, págs. 170-171.

asuntos principales, englobado dentro del gran tema de la violencia y la opresión en Guatemala.

Este discurso centrado en una problemática propia de su lugar de nacimiento hace que casi podamos hablar de un arte nacional, aunque contrario a la tradicional concepción panegírica del mismo, puesto que muestra un marcado carácter elegiaco. Ello hace que desde el punto de vista de la recepción por parte de Occidente su obra quede parcialmente inserta en el contexto de la proliferación de discursos locales que configuran el mosaico de un arte multicultural, casi una moda crítica en el mal llamado *Primer Mundo*. Sin embargo, su visión es tan fuertemente política que escapa de la línea oficial, más amable y propensa a un exotismo complaciente. Resulta de gran dureza pues una de las cosas que hace es mostrar la extensión de la injusticia y la violencia.

CORPORIZANDO GUATEMALA...

Si Galindo representa a su país a través de su cuerpo de mujer, ello nos trae a la mente un viejo *topos* de la historia del arte, el de las alegorías nacionales. En ellas, siempre una figura femenina llevaba los atributos de un cierto lugar, que simbolizaba en una personificación idealizada cuyo origen se encuentra en el mundo romano, donde las monedas representaban a menudo las diferentes provincias del Imperio. Este tema, que renacerá con especial fuerza en la pintura a partir de la revolución francesa, con la famosa *Marianne* que representaba Francia, llegaría hasta el siglo XIX, con pinturas como la célebre alegoría de Italia y Alemania de Johann Friedrich Overbeck (realizada entre 1811 y 1828). En América Latina adquirirá unas connotaciones muy concretas, con las alegorías de América hechas durante el período colonial²⁴, donde se ven indios representando el exotismo y la abundancia de las lejanas tierras. Y, aunque el trabajo de Galindo se relaciona con toda esta tradición, la performer utiliza un enfoque totalmente opuesto.

El símbolo incorpóreo se convierte en un cuerpo real, contingente, que a la vez que genérico es terriblemente concreto. Y si las alegorías representaban el ente abstracto de un país, Regina representará los millones de cuerpos concretos que habitan y han habitado Guatemala. Unos cuerpos llenos de heridas y preñados de una muerte sembrada por la opresión. Su reflejo no puede tener nada de ideal.

Si para ella su propio organismo es “su vehículo”, a partir del cual lo hace todo²⁵, su utilización del cuerpo es siempre “para que éste sea reflejo de otros cuer-

²⁴ FLORESCANO, Enrique: “Alegorías de la Patria en el Virreinato”, México D.F., 2004, en <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/17/ima-alego.html> (consultado: diciembre 2011).

²⁵ GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

pos". Aunque la frase nos recuerda mucho a la famosa declaración de Gina Pane: ("yo, la artista, soy los otros"), para Galindo esos "otros cuerpos" están claramente definidos. Son los de las otras mujeres que viven y mueren en Guatemala. Galindo quiere utilizar su cuerpo "como un reflejo de lo que sucede en Guatemala a grandes magnitudes".

El tipo de arte nacional que realiza toma así la forma de un retrato. Un retrato del cuerpo de Guatemala, y de las diferentes formas que éste adopta. En la obra *Zopilote, ave nacional* (2005), desnuda, Galindo despluma a este, hasta quedar los dos tan solo protegidos por su piel. Si formalmente la pieza nos recuerda bastante a *Muerte de un pollo* de Ana Mendieta (1972), donde la cubana decapita un pollo y lo deja desangrarse a la altura de su pubis, esta obra es muy distinta. En ella, hay una equiparación del cuerpo de la mujer y el cuerpo de la nación, simbolizada por el zopilote. Tras realizar la acción, la mujer y el ave están igualmente desnudos e indefensos, el ave nacional es un ave desplumada, vejada como lo está la mujer guatemalteca. El cuerpo de Guatemala es un cuerpo de mujer. A través de sus performances el organismo individual de Regina José Galindo adopta las formas plurales de los cuerpos de su país, que retrata sobre su propia piel. *Será* literalmente el cuerpo de su país.

Y ese cuerpo es fundamentalmente un cuerpo maltratado. Las diversas vejaciones que antes hemos tratado de sistematizar se refieren a las diferentes formas de maltrato al que son sometidas las mujeres de su país. Palizas, violaciones, encierros, asesinatos... Y globalmente una impotencia que impide actuar, una inmovilización forzosa que hace que cueste mover los miembros.

Frente a esta violencia, el cuerpo que no está herido ha de estar forzosamente dormido. En *Valium 10ml* el cuerpo drogado de la artista respondía a una pregunta que se planteaba desde la muestra, llamada *Vivir aquí* acerca de qué significaba vivir en un país como Guatemala. La respuesta de Galindo, que se inyectó diez miligramos de valium y exhibió su cuerpo inerte se refería a una frase de Miguel Ángel Asturias: "en este país sólo se puede vivir bien borracho o inconsciente". Así vemos que uno de los posibles cuerpos de Guatemala es un cuerpo ciego, sordo y quieto. Tan inconsciente que parece estar muerto.

A través de la obra de Galindo el país es encarnado, y adquiere un cuerpo. Un organismo femenino, con sangre indígena. Un cuerpo continuamente sujeto a vejaciones y martirios, que incesantemente marcan su relieve. Es un cuerpo casi siempre inmovilizado con violencia, o anestesiado por el miedo. Un cuerpo perpetuamente amenazado con el asesinato. El cuerpo se erige en una nueva geografía.

CONCLUSIONES.

Así, llegamos a la conclusión de que aunque formalmente la obra de Galindo se aproxime mucho al body art histórico, su sentido es muy distinto. Su arte es un arte político de un marcado carácter nacional, a diferencia de lo que sucedía con el body art de los años 60 y setenta, cuyo sentido no tenía relación con los discursos nacionales. La producción de Galindo configura un retrato que es una corporización de Guatemala, a través de un cuerpo indígena herido, inmovilizado, incluso asesinado. Un retrato que pretende ser una constatación y una denuncia.

El carácter literal, anti-teatral de sus performances que a menudo implican recreaciones reales de situaciones de violencia refleja lo materialista de su denuncia. Ella se refiere a la violencia insoportable de la opresión a la mujer en Guatemala. Una violencia real, física, sin nada de figurado o simbólico. La violencia de la tortura, la violación y el asesinato. Una brutalidad inseparable de la historia concreta del país, y ligada a nombres concretos de culpables que siguen libres.

Regina José Galindo afirma tener "la certeza de que el arte no cambia el mundo"²⁶. Sus geografías nos revelan una cartografía de las heridas nacionales, del dolor inflingido, que son consecuencia directa de todo un sistema sociopolítico. Un dolor cuyas causas sólo se pueden eliminar políticamente.

²⁶ *Ibidem.*



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Varia

Óscar Domínguez: El paisaje mental constructor de heterotopías

Silvia Álvarez Mena

Investigadora vinculada a la UMA

“La mémoire est un champ de ruines
psychologiques, un bric-à-brac de souvenirs.
Toute notre enfance est à réimaginer”.

GASTON BACHELARD, *Poétique de la rêverie* (1960)

La Fundación Picasso invita a recorrer sus salas dejándose llevar por el ciclón del ensueño y las ráfagas de la imaginación, seguidoras de aquella vital estela colorista conducente al universo del Drago de Canarias, que descansará durante los próximos meses en sus espacios más que expositivos, heterotópicos.

El principal punto de intersección entre Óscar Domínguez y el pintor malagueño puede localizarse, tomando prestado vocabulario de Borges, en el abandono de la estética pasiva de los ‘espejos’ vinculada a la mimesis, a favor de la adopción de la estética activa de los ‘prismas’ cuya capacidad deformadora tiene poder para crear, en la acepción genuina de la palabra, nuevos horizontes de significación. Esto recuerda a la búsqueda de la cuarta dimensión, la cual ha intentado ser descubierta ya por los pintores del movimiento cubista en un esfuerzo por captar esa otra verdad que es algo como la ‘realidad interna de las cosas’.

Dar explicación a los vínculos creados entre ambos artistas requiere atender a las relaciones de cada uno respecto al nuevo grupo de artistas del que formara parte Óscar Domínguez. Para comenzar debemos aclarar que el grado de influencia surrealista que alcanzó a Picasso siempre estuvo despojado de importantes referencias formales o ideológicas; él prefirió mantener su individualidad junto a la libertad de opinión y actuación. El fácil etiquetamiento es evitado en el momento en que una misma obra siempre poseerá diversos aspectos que se superponen, yuxtaponen, se complementan e incluso se oponen entre sí, entremezclando distintos registros como el clasicismo o cubismo. El acercamiento de Picasso a la órbita del surrealismo, o mejor dicho, de Breton y los suyos al pintor malagueño, acontece bajo el contexto de los círculos culturales parisinos durante los comienzos de la década de 1920. El imperio de la Razón no había evitado una guerra destructora de vidas y hombres libres, a los que sólo les podía consolar la esperanza de construir una nueva reali-

dad. Desde el plano artístico, las primeras vanguardias abanderadas de la mejoría del mundo a través del arte fracasan en su objetivo y el dadaísmo denunciaba la desidia y la ausencia de lucha contra lo establecido por parte de movimientos como el cubismo, fauvismo o expresionismo, protagonistas unos años antes. Quizás tuviera parte de culpa la institucionalización del cubismo, provocadora de una banalización del estilo hasta en incluso identificarlo con lo edulcorado. No era éste el plano de acción de un Picasso reticente a seguir en la línea de este clan de nuevos cubistas, que sí frecuentaba su amigo Braque.

Desde esta contextualización, no se sorprenderá el lector si recordamos la expresión utilizada por Picabia para calificar al cubismo de "catedral de la mierda"¹. Sin embargo, tanta efusividad lingüística se irá desinflando una vez que el dadaísmo vaya perdiendo potencia por su propio carácter explosivo inicial, provocando el realineamiento de muchos de sus seguidores en torno al surrealismo cuyas riendas serían conducidas posteriormente por Breton.

En la otra orilla, el surrealismo se estaba replanteando sus límites y líneas de actuación cuando un artículo de 1927 firmado por Pierre Neville en *La Révolution Surréaliste*² anuncia la negación de toda posibilidad de existencia de una pintura surrealista. Como respuesta, el autoritario André Breton toma la dirección de la revista para contraatacar sirviéndose de obras de Picasso, y así ilustrar sus ideas en torno a la pintura y reivindicarle como uno de los suyos. En consecuencia, el número de Julio de 1925 iba acompañado de *Las Señoritas de Avignon*, así como *La Danza*, obra central del periodo surrealista picassiano.

El halago que seguramente sintió Picasso por las alabanzas de estos jóvenes artistas era de alguna forma recíproco ya que en contacto con ellos pudo descubrir novísimas posibilidades de expresión artística, como el automatismo que hizo suyo a su manera. En fin, otro encuentro con aquel espíritu vanguardista que aparentemente había abandonado con el retorno al orden. En plena segunda Guerra mundial, Óscar frecuenta la amistad de Picasso en un momento en el que abandona su interés por el contenido literario del automatismo surrealista para inclinarse por lo puramente plástico. A pesar de este giro, en su obra hallamos la subjetividad y la deformación de lo real, propias del surrealismo, y también presentes en Picasso. Quizás Domínguez reduzca la influencia picassiana a los aspectos formales, en una extracción de lo esquemático y sus rasgos que expresará en su etapa esquemática, porque respecto a los contenidos deja la huella de su autonomía y peculiaridad.

Una vez mencionadas las relaciones entre estos dos minotauros y las influencias mutuas que tuvieron lugar en un determinado segmento de la trayectoria de

¹ CALVO SERRALLER, F., "Picasso y el Surrealismo", en AA. VV, Picasso 1881- 1981, Madrid, Taurus, 1981, p. 66.

² NAVILLE, P., "Beaux-Arts", en *La Révolution Surréaliste*, nº3, Première année, 15 avril 1925, p. 27.

estos dos artistas, el camino aquí debe retroceder hasta el punto de inflexión que sirva para explicar el qué, el porqué y el cómo de la configuración del universo plástico e íntimo, unidos en identidad, del Drago de Canarias.

Hay que tener en cuenta lo que por otra parte el Breton más ortodoxo afirmaba de Picasso respecto a los surrealistas: "lo que naturalmente se opone a una más completa unificación de sus criterios y de los nuestros reside en su indefectible apego al mundo exterior y a la ceguera que esa disposición perpetúa en el plano onírico e imaginativo"³. Sin embargo, al igual que se afirma de Picasso, el Domínguez surrealista nunca llegó a franquear completamente la barrera de la abstracción, sintiendo a lo largo de su vida la necesidad de pisar el suelo de lo figurativo en mayor o menor medida. Aún así sus estructuras desestructuradas abundan en las obras que componen su colección, dando lugar esa libertad formal a nuevas técnicas de creación libre que trataremos en las siguientes páginas.

Como ya sabemos, el sendero que encuentran los surrealistas para acceder a aquella realidad superior es el del cambio radical de los esquemas vitales preconcebidos. Para ello utilizan como base teórica las revolucionarias ideas freudianas (recordemos que Freud + Marx= Surrealismo) y buscan en el subconsciente todos aquellos secretos hasta entonces desconocidos, o mejor dicho reprimidos por el inconsciente. El hombre había sido testigo a lo largo de la Historia de tres golpes a su narcisismo antropocéntrico: en primer lugar, Kepler descubre el heliocentrismo despojando a la Tierra de un lugar privilegiado en el Universo; siglos después, el hombre toma conciencia de su condición de eslabón en la cadena del proceso evolutivo, dejando atrás su semejanza con algún Dios que lo privilegiara; y finalmente, tras dejar de ser señor del Universo y la Naturaleza, reconoce que deja también de ser dueño de sí mismo al descubrir áreas inexploradas en su mente y resistentes a su voluntad: es el descubrimiento del subconsciente de la mano de Freud. Nos encontramos así en un mundo descentrado, fragmentado (que en otro contexto tan bien supieron explicar los estructuralistas), por ello se antoja necesaria la inmersión profunda y sistemática en el mundo interior del subconsciente, para desde allí poder interpretar la realidad y así imponer una nueva óptica en el arte y en la concepción vital que se resiste a obedecer a un orden objetivo. Siendo el pintor canario un claro exponente de este sentimiento ante la vida, se diferencia de otros compañeros como Magritte o Dalí, anclados en un sistema de representación academicista o en técnicas aprendidas a pesar de que el contenido de sus obras también aludieran al onirismo o a imágenes alucinatorias. En concreto, el afán de Dalí era representar imágenes inexplicables o irreducibles a la lógica bajo la dirección de la inteligencia y una perfecta construcción objetiva de las formas. Como apuntaría Westerdhal: "Dalí ama las formas. Óscar está dentro del sueño. Así, Dalí marca las pautas de los cua-

³ BRETON, A., "Le Surréalisme et la Peinture", en *La Révolution Surréaliste*, nº4, Première année, 15 juillet 1925, p. 26-30.

dros; Óscar no los acaba”⁴. De esta forma, Domínguez impedía que cualquier lógica interfiriera en el proceso creativo dejándose arrastrar por los dictados de las fuerzas de aquel orden desordenado que emanaban de los escondites de la mente. Con su espontáneo carácter salvaje e imprudente siempre esclavo del Deseo, no podría haber sido de otra forma.

En 1934 Domínguez introduce la decalcomanía como instrumento de apertura para el automatismo psíquico y hacia una pintura surrealista abstracta, en un momento en el que Breton cuestiona el surrealismo figurativo y el *trompe l’oeil* de tono daliniano. Esta técnica consiste en cubrir con una capa de guache negro diluido una hoja de papel blanco satinado para recubrirla con otra hoja similar presionando a la primera. Al levantarla suavemente se podrán apreciar bellos paisajes configurados por las leyes del azar, escenografías de otros lugares creadas sin la voluntad del artista. Resulta interesante señalar los antecedentes históricos de la decalcomanía que Fernando Castro observa:

“En 1880 Víctor Hugo realiza unos dibujos románticos en cuyos fondos emplea manchas de tinta para producir efectos de misterio, (...) hay que hacer constar que todas las experiencias artísticas relacionadas con la asociación libre provienen del experimento conocido por el nombre del ‘muro de Leonardo’, en cuyas manchas de humedad veía el genial artista extrañas figuras y fantásticos paisajes”⁵.

Pero lo que nos interesa no es el descubrimiento del ‘juego’, sino la intención con que se realiza en un contexto surrealista que la entiende como experimento artístico a las órdenes del automatismo psíquico y en el que indudablemente tiene como padre-autor a Óscar Domínguez. Ante estas composiciones aparentemente abstractas, Breton entendió que el propósito de Domínguez era invitar al espectador a participar imaginativamente en la obra, estimular la capacidad hermenéutica del espectador para que éste pudiera acceder a través de esas manchas producidas al azar a lugares fantásticos y paisajes mágicos:

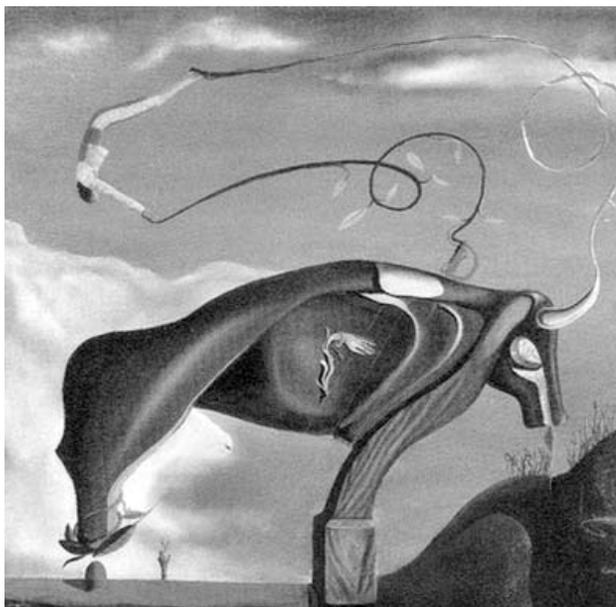
“Il s’agit, une fois de plus, d’une recette à la portée de tous, qui demande à être incorporée aux Secrets de l’art magique surréaliste et peut être formulée comme suit: Pour ouvrir à volonté sa fenêtre. Sur les plus beaux paysages du monde et d’ailleurs”⁶.

A partir de 1937 estas obras caprichosas, denominadas ‘decalcomanías sin objeto preconcebido’, irán cediendo su lugar a las primeras ‘decalcomanías del

⁴ WESTERDHAL, E., “Círculo de Bellas Artes: La exposición Surrealista del pintor Óscar Domínguez”, La Tarde, 9 de mayo, 1933.

⁵ CASTRO, F., “Óscar Domínguez y el surrealismo”, Madrid, Cátedra, 1978, p. 47.

⁶ BRETON, A., “Le Surréalisme et la Peinture”, París, Gallimard, 1965, p. 129



1. "Composition au taureau", decalcomanía, París, 1934.

deseo'[1]. Domínguez desea ir más allá de la técnica primitiva para no caer en la repetición de las obras debido a la similitud de resultados, por ello decide introducir plantillas con distintos motivos fruto de paisajes mentales, dando lugar a las decalcomanías de interpretación meditada. A diferencia de las 'obras abiertas' que se creaban a partir de las decalcomanías sin objeto preconcebido, en las decalcomanías del deseo, el artista efectúa su interpretación a priori del resultado, 'cerrando' la obra en cierta medida. De esta forma, las líneas indelebles dibujadas por la memoria, configuradoras del paisaje mental de su infancia, suelen actuar muchas veces de plantilla.

Las texturas que reinciden en muchas de sus decalcomanías, así como en obras pertenecientes a su etapa cósmica (1938-39), nos recuerdan inmediatamente a paisajes submarinos y volcánicos propios del paisaje canario, tal como podemos observar en varias de las obras que acompañan a esta exposición. Domínguez reconstruye imaginariamente la escena canaria en una conexión extraordinaria con la tierra del archipiélago, a veces comparado con la leyenda de la ciudad sumergida Ville d'Ys que tanto sirvió de inspiración a Tanguy. La ruptura con los románticos que perseguían un mundo fascinante y exótico alejados de nosotros geográficamente (Oriente) o históricamente (Edad Media) es justificada por los surrealistas en cuanto para éstos lo maravilloso habita muy cerca de nosotros, en la ciudad, en las calles (recordemos al flaneur de Baudelaire o a un Duchamp seguro de que el arte se encontraba entre las basuras y de que la vida no tenía sentido porque apenas era una extravagante construcción donde los seres humanos, pese al empeño racionalista y clasifi-

cadador del pensamiento científico, se movían sin reconocer la absurdidad absoluta).

Pero Domínguez no sólo encontraba lo maravilloso en la vida callejera, sino en la memoria y en el recuerdo del paisaje de su infancia. Deja atrás la trascendencia al no tratar de rebuscar entre las ruinas del pasado, a través de la anámnesis, un acceso a un estado originario ideal, sino que a través de los paisajes mentales de los recuerdos de su infancia, Domínguez creará nuevos horizontes de sentido. Dejará de buscar “el paraíso perdido” para empezar a construir heterotopías desde la inmanencia. El concepto de heterotopía, acuñado por Foucault se refiere a aquellos otros lugares reales y efectivos configurados por la sociedad, como lugares de reubicación permanente transitorios y que obedecen a una lógica de inclusión/exclusión. A diferencia de lo anterior, también aparece la “utopía” como un lugar irreal y virtual, de diseño alternativo a la perfección de las condiciones reales. De esta forma, podríamos afirmar que antes del análisis de Foucault, el pintor canario en la búsqueda de la utopía surrealista, creó heterotopías, otros lugares transformados, otros órdenes irreductibles a la lógica establecida.

Es la misma proeza que elabora Borges en su “enciclopedia china” recogida por Foucault en su prefacio a *Les mots et les choses*. La extravagante y surrealista clasificación compuesta por animales “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de camello, l) etcétera, m) que me acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas...”⁷, no es más que la creación de un nuevo espacio impensable que escapa del logos. Desecho el orden y esquivo cualquier lugar común entre los signos y los entes que designan, la heterotopía borgiana evidencia la imposibilidad de correspondencia entre la palabra y el orden natural. La configuración de un mundo a través del orden lingüístico siempre atiende a una episteme, a un horizonte histórico, circunstancial e íntimo, que en el caso de Óscar Domínguez puede vincularse a su biografía y al paisaje de su infancia canaria.

A pesar de todo lo apuntado, el Drago de Canarias no ignora indiscriminadamente toda realidad exterior, sino que pretende acomodarla en un modelo interior. Por ello, al igual que sus colegas surrealistas, aceptan el mundo de los objetos para en un acto de dislocación despojarlos de su sentido más lógico, dotándolos de nuevas relaciones y significaciones a partir de la vida psíquica del artista. Bajo la postura filosófica de que la realidad traiciona constantemente a los sentidos, debemos superar la duda cartesiana desechando el propósito de conocerla en un sentido unívoco. Una misma realidad se compone de varias facetas y el mejor método para desvelarlas es el uso del humor y la ironía, mecanismos prendedores de la chispa evo-

⁷ BORGES, J., L., “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Obras completas*, v. II, Buenos Aires, Emecé, pp.84-87; mencionado por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, ed. S.XXI, p.6.

cadora de nuevos órdenes surgidos a partir del pervertimiento de los esquemas pre-establecidos por la episteme imperante. Gracias a estas dislocaciones o 'dépaysements' asistimos a la síntesis del mundo imaginario interior con la realidad extensa, encuentro que denominados 'azar objetivo'. Inspirados en la teoría de la interpretación de los sueños de Freud, los surrealistas creían que "lo imaginario es aquello que tiende a convertirse en real"⁸. Lo que surge del subconsciente sería una suerte de premonición a lo que posteriormente sucederá. De esta forma el azar adopta, frente a la ciencia o la razón, un papel de suma importancia al suponer su presunta aleatoriedad el anuncio de lo fatal en una concepción determinista de la realidad. Esta teoría paradójica del azar necesario parece ser corroborada por los acontecimientos que el propio Domínguez vivió en relación al famoso 'caso Brauner' o en su serie de 'mujeres desmontables' donde algunos ven la expresión de la acromegalia, enfermedad que ya padecía sin saberlo.

Algunos pensadores, como Husserl, ya habían entendido que la imaginación transforma libremente al mundo al sobrepasar la sensibilidad en una superación de la aprehensión de lo real. Pero para Domínguez, la imaginación, más que formar imágenes, es la facultad de deformar las imágenes traídas desde la percepción constituyendo de esta manera un punto de vista 'otro' al punto de vista natural. Lo anterior podría ser relacionado con la fenomenología de la imaginación bachelardiana interesada en el estudio del modo en que tanto el poeta y como el matemático desrealizan la naturaleza, cada uno en su ámbito de trabajo, para poder así trascender lo real; ambos bajo una misma voluntad de imaginar o poder de metaforización.

En *La poética de la ensoñación* (1960), el filósofo francés planteó claramente su método de introspección del tipo del sueño meditativo o 'rêverie': en la ensoñación el soñador está presente en su ensoñación, es un ego que no se pierde en el sueño profundo. Un nuevo cogito se anuncia para el soñador en el punto donde éste se fusiona con su imagen (sueño, luego existo). El cogito múltiple del ensueño meditativo en lugar de enfrentarse al mundo y a los objetos, los acoge bajo una lógica sentimental de implicación, reintegrando las rupturas del pensamiento analítico para luego reinterpretarlas en una nueva totalidad. Sanar y soñar se confunden en una restauración de la dimensión temporal con lo eterno; el sueño nos instala en el tiempo simultáneo y acausal de las estructuras antropológicas de lo imaginario, así como en los planos mito-simbólicos del pensamiento.

De esta forma, si en Nietzsche la fuerza superadora era la voluntad de poder, en Óscar Domínguez hallamos la voluntad de imaginar: esa fuerza vital deformadora que concilia al hombre con la vida y con el cosmos. De ahí que toda acción artística sea metafísica, siempre que se trate de los poderes de la metamorfosis.

⁸ BRETON, A., "Le révolver à Chevaux blancs", Paris, Cahiers libres, 1932, p.11.



■ Rogelio López Cuenca: acciones y crítica en la práctica artística contemporánea

Caterina Iaquinta

Fondazione Baruchello. Università di Roma La Sapienza

Rogelio López Cuenca (Málaga, 1959) ha desarrollado un camino artístico orientado hacia la observación crítica de los lenguajes mediáticos y en las modalidades normalizadas y subliminales de la comunicación e información de masas: a través de aproximaciones y yuxtaposiciones desorientadoras, López Cuenca reconstruye artísticamente esos mensajes para que recobren de nuevo su eficacia.

Esta entrevista a Rogelio López Cuenca se realizó para el seminario "ROMA77" que el artista dio en la Fundación Baruchello de Roma, cuyo proyecto fue www.mappadiroma.it.

Para empezar esta entrevista... puedes contar algo sobre tu pasado: ¿Cuándo empezaste a trabajar como 'artista'? ¿En España, en qué contexto artístico te encontrabas?

Mis estudios son en lingüística. Entré en la universidad en 1977 y acabé mis estudios en 1982, precisamente los años que van de la legalización del Partido Comunista al primer gobierno socialista desde la Guerra Civil, pero también el periodo que va de la efervescencia libertaria hasta el inicio del fenómeno de desmovilización política que se llamó 'el desencanto'. Por entonces me consideraba un poeta y mis intenciones más o menos fundadas eran las de convertirme en escritor. En ese tiempo conocí, en el interior de las clases, las literaturas de vanguardia (y de ahí, inmediatamente, su situación dentro de las Vanguardias Históricas en las demás artes, pero no desde el punto de vista académico, de la Historia del Arte) y, por otro lado, en la calle, entré en contacto con otra gente, más o menos también anárquicos o 'desencantados' de la militancia política tradicional y comenzamos a llevar a cabo acciones, *graffiti*... todo muy provocador, irónico y, sobre todo, técnicamente, muy *punk* (es decir, prácticamente sin ninguna técnica). También con otros chicos más jóvenes, con los que intentamos también hacer música (con ese mismo espíritu *punk*, sin saber nada casi, sólo con el deseo de hacer, de estar juntos y divertirnos, de vivir, en suma). Pero inmediatamente también comenzaba la institucionalización de 'la movida': los responsables de incipientes instituciones culturales públicas, bastante desorientados acerca de qué había que hacer, de cómo conjugar la devoción a las vacas sagradas del arte del (anti)franquismo con todo lo nuevo e irreverente que estaba pasando, comenzaron a ofrecernos la posibilidad de participar en eventos,



1. *Sin Larios* (1992).

exposiciones, etc. Y eso hemos hecho; ahora creo que de un modo demasiado acrítico: nos bastaba el papel de '*enfants terribles*' que se burlaban de los mayores y de su orden. Pero creo que donde residía la mayor fuerza de estas actitudes, acciones y producción de artefactos diversos era precisamente en la falta de conciencia de estar haciendo 'arte', movidos más bien por el deseo de hacer cosas, las que fueran, no motivadas, por las ganas de intervenir en el entorno, es decir, las ganas de estar juntos, de con-vivir, de vivir intensamente la existencia.

En tus trabajos tales como *Sin Larios* (1992) [1], las series de los carteles indicadores, de las señales (1990-2000) [2], *Nerja Once* (2004)... sorprende la actitud crítica e irónica que hay en las imágenes y que recogen 'informaciones' (como mensajes publicitarios...) a las que todo el mundo está sometido sin saberlo. ¿Qué capta tu atención?

Frente a los discursos de la Autoridad, la ironía ha sido históricamente un recurso tradicional de los excluidos, de los extraños al Poder – pensemos en los chistes, la parodia, el carnaval-... Creo que esa distancia, la clara percepción de la exclusión, es la que permite descubrir la mitificación, el carácter artificial, construido, de todo aquello que pretende imponerse como inevitable, como 'natural'. En este sentido, las culturas populares se podría decir que gozan de una innata desconfianza, de un escepticismo extremadamente despierto respecto a los seductores discursos del Poder.

Tengo la sensación cada vez más fuerte de encontrar en los aspectos más marginales de las tradiciones de culturas populares (es decir, en aquellos tan esquivos que han conseguido evitar su normalización folklórica, su recuperación como espectáculo) formidables ejemplos de resistencia y de desafío. Y si atendemos a la progresiva neutralización y banalización de gran parte de la ensimismada maquinaria de producción de Alta Cultura, me parece lógico que las estrategias antagonistas se muevan en dirección a otros modelos más horizontales, participativos, dialógicos, propios de la tradición de las culturas populares, alejadas tanto de la autoría como del autoritarismo.

Recientemente has afirmado que: "el trabajo, una vez expuesto es una señal que circula, deja de pertenecer a quien lo ha creado, que se transforma en un lector



2. *Nerja once* (2004).

de ese mismo texto". La 'distancia' y el extrañamiento que tu consideras como elementos importantes para una lectura crítica e 'incontaminada' de los sistemas de producción cultural y del poder, ¿devienen premisas y objetivos de un trabajo artístico que implica una puesta en cuestión del autor mismo?

Permíteme que me detenga en el término 'incontaminado'. No me parece interesante – o dudo incluso de hasta qué punto sea posible- la consideración de la obra en sí misma. El pretendidamente immaculado museo, el impoluto cubo blanco de la sala de exposiciones, precisamente por querer escenificar el aislamiento de la obra de arte, esa misma supresión del contexto, lo que hace es sustituirlo por otro, que produce, reproduce y transmite contenidos ideológicos muy concretos, acerca del carácter excepcional de la obra de arte, de su superioridad, de su estar por encima de las circunstancias espacio-temporales de la vida ordinaria. Yo definiendo una consideración de la obra de arte como producto lingüístico, como fruto de lenguaje, es decir, como algo necesariamente colectivo, social... que solamente cobra sentido en su circulación, en su comunicación, al ser compartida. La obra es un signo y, como tal, su significado es cambiante a lo largo del tiempo y dependiendo de los diferentes contextos en los que aparece y con los que entra en relación.

Hoy el mercado del turismo ha transformado el espacio urbano. El arte y la arquitectura ¿Qué relación mantienen con este nuevo concepto de turismo? ¿Cuál es el contexto en el que tienen que operar?

La arquitectura ha sido siempre la más poderosa de las artes, en tanto que

construye el espacio en que vamos a vivir, y no sólo físicamente sino también de modo simbólico, establece las jerarquías del escenario y prefija los límites y las normas de los acontecimientos. Actualmente la arquitectura – a través del selecto elenco de arquitectos estrella - juega un rol central en la fabricación de iconos para las ciudades globales que compiten por ganar visibilidad en el mercado de las imágenes. Y no por casualidad suele tratarse de centros de arte o cultura, museos, auditorios, dispositivos ligados a la exhibición de ‘cultura’, como en otro tiempo lo fueron otros aparatos de control social: catedrales, palacios, hospitales, cuarteles, manicomios... el poder se ejerce desde otros espacios, ligados a la comunicación, a la información, a la cultura, o mejor dicho, al consumo de la misma. El turismo, más que una mera sección especializada del consumismo, parece ser el último y definitivo de los grandes ‘ismos’. El objetivo parece que es hacer de la ciudad un museo y de los ciudadanos, turistas de sí mismos. Toda la experiencia cultural pasaría por ese filtro que homogeneiza, reduce, aplana lo real, suprimiendo la complejidad, lo cambiante, lo vivo, prefijando las posibles relaciones sociales, haciendo mercancía de la vida misma. En ese campo es donde el rol de la arquitectura y el urbanismo devienen centrales, tanto a la hora de crear imágenes-pantalla, tautológicos iconos mediáticos que legitiman el turismo – esa lectura del mundo superficial, simplificada, efímera, banal como el único espacio posible de la experiencia.

Bernard Tschumi, en el texto *Architecture and Disjunction*, al comienzo de la segunda parte, “La violencia de la arquitectura”¹, afirma:

“1- No hay arquitectura sin acción, no hay arquitectura sin eventos, no hay arquitectura sin programa.

2- Por extensión, no hay arquitectura sin violencia.”

¿Te parece que la idea de alguna forma de violencia unida a la arquitectura podría contener estos aspectos que has subrayado, así como podría ser para el poder mediático que está en condiciones de crear ‘eventos’, de borrar o releer la Historia...?

Está claro que no podemos ni imaginarnos una arquitectura ajena a la violencia, a la destrucción – la arquitectura construye, más que sobre el pasado, contra él, cancelándolo, imponiéndose sobre el presente y pretendiendo resolver el futuro. Y esa violencia no se ejerce sólo de un modo físico, directo, sobre el territorio, sino sobre las relaciones sociales que éste sustenta, e igualmente sobre la memoria, las múltiples memorias, ya sea mediante la aplicación de *la tabula rasa* modernista que considera la ciudad como una página en blanco, ya sea a través de un historicismo consolador, anestésico, edulcorante... Hoy no podemos dejar de ver tanto a una como a otra en su relación con la producción turística, con el incremento del número de visi-

¹ TSCHUMY Bernard. *Architettura e disgiunzione*, (1996), Bologna, Pendragon, 2005. Cap. “La violenza dell’architettura”, págs. 97-110

tantes y con el impacto mediático. Las operaciones de *marketing* político, la celebración de grandes acontecimientos mediáticos encuentran en la maquinaria arquitectónica contemporánea un vehículo perfectamente adaptado a las necesidades de la propaganda institucional –mera variable temática de la publicidad consumista.

La arquitectura puede hoy ofrecer objetos -o imágenes - de usar y tirar, perfecta y rápidamente intercambiables, respondiendo a las necesidades de un mercado muy dinámico y cambiante. El arquitecto se percibiría finalmente como un elemento integrado en la industria cultural, concebida ésta como un dispositivo central específico en el aparato de producción de servicios, de tercerización de la economía, de la 'turistización' de las ciudades.

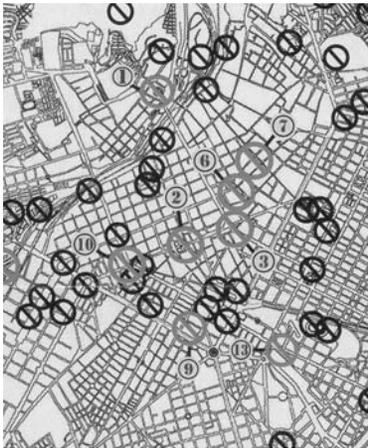
En tus últimos trabajos conectas el presente y la memoria, la visión oficial y alternativa de los hechos, la periferia y el centro. Cómo se sitúa la Historia en esta perspectiva ¿Como artista, qué uso piensas se le podría dar, si por Historia entendemos no un campo neutro, una sucesión lineal y regular de hechos/eventos, sino procesos en devenir, mecanismos a través de los cuales la historia se produce y provoca a su vez ideología, referencias, falsificación?

Dentro de la obsesión del turismo cultural por 'poner en el mapa' a las ciudades y junto al programa de producción cíclica de eventos para la renovación de su imagen-mercancía en pugna por atraer los flujos de capital, la ciudad, los gestores de la ciudad-empresa, de la ciudad-espectáculo, buscan en su pasado los rasgos distintivos susceptibles de añadir capital simbólico a su imagen de marca, y para ello se seleccionan determinados bienes culturales atendiendo a su capacidad de generar beneficios económicos a través de la industria turística. Esta perspectiva mercantilista obliga a la adaptación de la ciudad a las exigencias del entretenimiento estandarizado y la 'disneyficación', lo que conlleva la destrucción del tejido urbano y las relaciones sociales y su sustitución por el consumo como única experiencia posible.

El consumo de lo histórico tiene lugar pues en una especie de tiempo presente continuo, permanente, conformado por una sucesión de hechos mixtificados, silenciados o falsificados a conveniencia, una colección en apariencia aleatoria de acontecimientos sin consecuencias, o sin otra consecuencia que la legitimación el *status quo*, que se presenta no sólo como preferible, no sólo como el mejor de los mundos posibles, sino también como inevitable.

Con el proyecto *Lima/Inmemoriam* (2002) [3] has empezado a emplear los mapas para describir e investigar los movimientos históricos y sociales. ¿Consideras ésa una alternativa política del 'obrar artístico' ?

En el trazado de otros mapas, el dibujo de geografías otras, de geografías críticas, el desvelamiento de zonas ocultas, de las áreas 'en blanco', las 'terrae *incognitae*' de los mapas del mundo... los paisajes excluidos, los itinerarios borrados han sido con una intención claramente política y su restauración también indudablemente lo es; y aún más cuando el trabajo sobre lugares concretos y sobre asuntos espe-



3. Lima/Inmemoriam (2002)

cíficos de su historia muestra su interrelación con el resto del mundo y evidencia el carácter artificial de nuestra percepción del sitio, reconocerlo como interesadamente construido nos plantea también su condición mudable, transformable, es decir, nuestra responsabilidad en la imaginación de otra ciudad, de otra política. Frente al uso oficial de los mapas como instrumento policial-militar (fuentes de información previa indispensable para la conquista y el control del territorio) estas cartografías menores, paralelas, alternativas, constituyen no sólo una reivindicación de la complejidad de lo real frente a la excluyente historia oficial, sino también, en tanto que lenguaje alternativo, propuestas de otros modos de vida.

La Fondazione Baruchello (Roma, Italia) hace tiempo que presta particular atención a la experimentación y a la pluralidad como formas de modalidad de producción artística. Quizá hoy una posibilidad de interrumpir el consumo artístico, su vacuidad y su carácter comercial radique en dirigirse a la realidad, situando el punto de vista en un plano social y político. Pero, entonces ¿dónde se sitúa la investigación artística?

No creo que tenga sentido diferenciar de un modo excluyente ambos modos de hacer. A mi juicio, tienen mucho más interés los espacios de interferencia, los intersticios, la contaminación, los diversos grados de influencia mutua, de interdependencia... Las relaciones de poder generan formas estéticas, del mismo modo que a la inversa, los modos de representar, de hacer ver, se constituyen como modos de simbolizar poder... o contrapoder. Por otra parte, la crisis del pensamiento moderno ha dado lugar a una diseminación y desbordamiento de territorios, de invasión mutua

de las zonas antes consideradas específicas de las diversas disciplinas. Mis trabajos creo que no tendrían sentido si en ellos no se experimentase tan formalmente a la vez como en los modos de intercambio de conocimiento (los talleres, los procesos 'largos' de trabajo...), son modos de hacer caracterizados por la contaminación, que no pertenecen tradicionalmente o completamente o exclusivamente al mundo del arte. Además, si bien no es el modelo dominante, existen determinados centros y fundaciones dedicadas al arte contemporáneo, que han sabido alejarse tanto del modelo autoritario del museo decimonónico como evitado convertirse en meras productoras de eventos espectaculares y escenarios de oferta continuada de novedades e impactos mediáticos, instituciones tanto públicas como privadas, que se han constituido en verdaderos espacios de investigación alternativos a la universidad tradicional.



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Obituarios

Un primer día de clase en la universidad con D. Juan José Martín González

Isidoro Coloma Martín
Universidad de Málaga

Aquel día el estudiante no cruzó por el enlosado flanqueado de leones camino del colegio como había hecho los diez años anteriores. En esta ocasión los leones desde lo alto de sus pilares eran los únicos conocidos en un primer día de universidad. El estudiante se dirigió a la puerta principal de la universidad de Valladolid; tres escalones y un rellano; después, otra docena, una puerta acristalada y amplios pasillos se abrían a derecha e izquierda. Enfrente otra escalera más. Pero ésta ya era magnífica. Tras una veintena de escalones se abría al fondo en dos tiros curvos aún más largos que culminaban sobre el piso de inicio. Una vidriera coloreaba todo el espacio. Cerámica de Talavera en los paños, aramboles de piedra sobre los balaustres del mismo material. Ascenso, giro y mirada. Al final un escudo y un emblema: SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM. No hay duda, el estudiante está en la Universidad.

El aula Berruguete acogía a los estudiantes de primer curso. Techos altos, grandes ventanales, mezcla de jóvenes, bancadas corridas, armarios, y sobre ellos fotografías de arquitectura, paisajes, Nefertiti en escayola y la primera decepción. Una de las mujeres más bellas de la historia, solo comparable a Audrey Hepburn, quizás a Liz Taylor (emblemas característicos de una ciudad consagrada al cine), estaba tuerta. La apariencia, el punto de vista, lo preconcebido, la comparación hicieron comprender al estudiante que el arte era algo más que una sucesión de cosas bonitas. La primera clase de arte la recibía antes de tomar asiento.

El profesor, el catedrático de Historia del Arte, D. Juan José Martín González, se presentó, dio la bienvenida al estudiante y a sus compañeros, presentó la asignatura, y las clases, y el curso, y se justificó. De aquella clase el estudiante recuerda con un principio de admiración y respeto que se incrementó con el paso de los años, cómo D. Juan José argumentaba que las clases a los alumnos de primero eran tarea del catedrático porque se suponía era el que más sabía. Y, continuaba diciendo que el que más sabe, el que más ama la materia, debe ser el encargado de enseñarla a



J. Juan José Martín González en 1990. Foto: Diario El Norte.

quien más la desconoce, a los nuevos, a los de primer curso. El gran esfuerzo y el gran premio del buen docente descansa en las labores iniciáticas, en nuestro caso, del mundo del arte. Ideas como ésta han revoloteado de siempre en los oídos del estudiante que, ya profesor, comprueba como se premian los méritos en las instituciones docentes con la dejación de la actividad de enseñar.

También en ese primer día, o el siguiente, el estudiante escuchó a su profesor D. Juan José un razonamiento que por lógico no dejaba de ser importante para el estudio del arte y de la propia vida. Se trataba el tema de la definición de arte, del objeto de la asignatura, del arte plástico, de la permanencia del objeto artístico. Martín González, explicaba la necesidad de la plasticidad (corporeidad, fisicidad, objetualidad de las obras de arte) como requisito imprescindible para la existencia de la obra artística. Con ello diferenciaba el arte plástico de las obras artísticas basadas en el movimiento (danza, teatro), en la imaginación reconstructora de corporeidades (literatura), en el sonido (música), etc.; pero sobre todo quería diferenciar que las obras de arte plástico sólo pueden ser obras cuando alcanzan esa plasticidad, que la idea por si sola no es suficiente, que se necesita la maestría del tallador, del pintor o del dibujante, para que esa idea, no alcance sólo la cualidad de artística (posible pero no inevitable) sino la cualidad de existir. Y ponía el ejemplo (recordado por el estudiante): todos tenemos ideas de cómo manifestar el dolor de una pérdida, el amor de una convivencia, la ilusión de una novedad, pero sólo los artistas traducen esa idea en una superficie adecuadamente coloreada o una piedra desbastada con precisión o en cualquier otro soporte adecuadamente manufacturado. En resumidas cuentas el arte necesita realizarse. La buena intención es eso, buena intención.

Con estos razonamientos y otros muchos el estudiante siguió escuchando a D. Juan José, después lo estudió, más tarde pidió su dirección científica, siguió estudiándolo, lo leyó en decenas de textos y lo recuerda. Admirado siempre, hoy cuando el agua se ha escapado de entre sus dedos para siempre, la letra queda impresa y el recuerdo se mantiene activo.

Gracias D. Juan José.

D. José Manuel Pita Andrade, un maestro excepcional

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

El 7 de septiembre de 2009 falleció en Granada D. José Manuel Pita Andrade, después de una enfermedad que ha llevado con gran entereza.

Nacido en La Coruña en 1922 y Catedrático de Historia del Arte, se incorporó a la Universidad de Granada en 1961 volcándose en esta ciudad que le atrajo profundamente; trabajó por la recuperación y difusión de su patrimonio cultural y por el engrandecimiento de su Universidad, potenció la historia del arte a través de su magisterio y llevó a cabo una importante labor para recuperar el patrimonio arquitectónico granadino consiguiendo que se rehabilitasen algunos de sus monumentos para uso universitario. A él se debe la reconversión del Hospital Real, primero en Departamento de Historia del Arte, y hoy sede del rectorado y de la espléndida biblioteca universitaria de Granada. Allí, en 1973, D. José Manuel



J. José Manuel Pita Andrade.

Pita pudo celebrar el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, que él mismo presidió, poniendo en valor un monumento de la categoría de este Hospital, pieza clave de la política de beneficencia de los Reyes Católicos.

Educado en el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, siempre tuvo una visión liberal y culturalista de la historia del arte y en Granada pronto creó escuela. Fue un extraordinario profesor, preocupado no sólo por la docencia, sino también por la conservación del patrimonio impulsando la realización de inventarios y catálogos monumentales y canalizó una prestigiosa escuela de investigadores. Su talento humano, que siempre brilló junto al intelectual, y su carácter abierto le llevaron a procurar siempre las soluciones más adecuadas. Ese interés por el patrimonio cultural lo manifestó muy pronto como Conservador de la Casa de Alba, siendo después Conservador-jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza de Madrid, miembro de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, así como de la comisión de compras del Legado Villaescusa del Museo del Prado.

En 1978 fue nombrado Director del Museo del Prado, en una época difícil, que

supo dirigir con independencia, talante negociador y sentido de responsabilidad. Desde allí no sólo impulsó trabajos de investigación sobre sus fondos e inició, asimismo, la nueva política de exposiciones temporales, de gran éxito desde aquellas fechas, sino que comenzó el proceso de transformación del Prado: abrió al público diez nuevas salas e inició los trabajos para la apertura de quince más, dotando al centro de nuevas instalaciones para los servicios de restauración, depósito, embalaje, etc. Dimitió en 1981, entre otras razones por no estar de acuerdo con la falta de autonomía del Museo, pero siempre se mantuvo en el mismo continuando como director honorario.

Para compatibilizar la dirección del museo con su cátedra, pues no quería abandonar la docencia, se trasladó entonces a la Universidad Complutense, llevando a cabo también una actividad muy notable en otras instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Instituto Valencia de D. Juan o la Fundación Universitaria Española. Sus aciertos de gestión hicieron posibles acertados programas de publicaciones y otras importantes actividades.

De su dedicación profesional y de su esfuerzo queda un importante legado, una generosa producción científica que ha contribuido ampliamente a nuestros conocimientos. Publicó numerosos libros y trabajos académicos entre los que cabe recordar los referidos al arte asturiano y al románico, pero además, entre sus intereses de investigación estaban El Greco, Velázquez, Alonso Cano o Goya, sobre los cuales nos ha dejado aportaciones señeras.

D. José Manuel Pita estuvo muy ligado a Málaga. En 1970, al crearse en esta ciudad un Colegio Universitario dependiente de la Universidad de Granada, él lo puso en marcha, tutelándolo en sus comienzos, y continuó su magisterio con los profesores que nos formamos con él, y su relación con nuestra universidad ha continuado siempre. En 1971 dictó la primera conferencia organizada por ese incipiente Departamento, hablando de Picasso en un salón de actos de la desaparecida Casa de la Cultura abarrotado de público. Málaga ya sentía la avidez por Picasso. Y su último acto académico, a finales de junio de 2009, ha sido la presidencia de un tribunal de tesis doctoral en la Universidad de Málaga.

Entre los honores que recibió no quiero dejar de citar la concesión de la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, en 1989 su elección como Académico de la Historia, en 1991 obtuvo el Premio Ibn al Jatib de Humanidades que concede la Junta de Andalucía, en 2008 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada, de la que había sido últimamente Profesor Emérito y en el mismo 2009 recibió el prestigioso Premio “José González de la Peña’ Barón de Forna”. Además de pertenecer a diversas Academias de Bellas Artes, también lo fue de la Academia de San Telmo de Málaga, de la que fue nombrado Académico Correspondiente, en 1987.

Se ha dicho de él que era “un hombre bueno, sabio y justo; o sea, como es debido, cuando no es época donde semejante comportamiento proliferare” y esas cualidades han resplandecido siempre en él, más allá de sus relevantes méritos.

Quienes tuvimos el privilegio de ser sus discípulos así le recordamos. Descanse en paz D. José Manuel Pita.

El Profesor Juan Antonio Ramírez, una de las figuras más relevantes de la vida intelectual española

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

Escribir estas líneas me resulta difícil porque debo a Juan Antonio Ramírez mucho más de lo que sabría expresar. Conocí a Juan Antonio a través de su libro *Medios de masas e historia del arte*, (1976) un libro pionero en el que estudiaba la producción de los medios de masas y cómo éstos cambiarían nuestra concepción del arte y de la cultura. El libro, -él ha recordado que le dejó exhausto pero feliz, “como cuando uno presiente que ha podido culminar un ciclo”- sigue siendo imprescindible, y esa orientación le abrió otros campos como el de las arquitecturas pintadas, la utopía, el mundo de lo efímero e ilusorio, la arquitectura del cine, realizando importantísimos trabajos, entre otros los referidos al *Templo de Salomón*, ensayos sobre *Picasso*, *Gaudí*, *Dalí*, *Duchamp* o ese gran manifiesto que dirigió, a favor de la arquitectura fan-

tástica, *Esculturas margivagantes*, sin olvidar su compromiso cada vez más intenso por el arte actual. Pero no quiero realizar aquí un inventario de sus publicaciones, máxime cuando para el número 29 de nuestro *Boletín de Arte*, él mismo nos entregó una autobiografía intelectual que recorre magistralmente toda su trayectoria.

Discípulo del profesor Bonet Correa, fue un brillante historiador del arte, escritor de muy diferentes asuntos, ensayista, crítico y también poeta, aunque muchos poemas los publicara bajo pseudónimo. Pero no trabajaba sólo para sí, le obsesionaba llegar a todos los públicos y fue escritor de gran claridad, no sólo en los manuales o libros de divulgación sino también en los ensayos más comprometidos. Además luchó con vehemencia en diversas batallas por la defensa de nuestra disciplina, siendo uno de los profesores que más se implicó para conseguir la consolidación de la



1. Juan Antonio Ramírez en 1998. Foto: El país.com

Licenciatura de Historia del Arte. Y no podemos olvidar su feroz reivindicación defendiendo siempre “el derecho de la cita visual”, imprescindible para nuestra docencia, trabajos de investigación y publicaciones.

Volviendo a Málaga, poco después de 1976 fue invitado por el Director del Departamento, el profesor Sánchez Mesa, a impartir una conferencia sobre aquellas teorías, y nos admiraron mucho más sus planteamientos, fruto de una mente lúcida e inquieta, pero también respetuosa con la tradición, que nos ofrecía nuevas y sorprendentes lecturas. Por eso cuando, a comienzos de la década de los ochenta nos comunicaron que se incorporaba como profesor agregado a esta universidad, pensamos que era una suerte para el Departamento y, realmente lo fue, no sólo a nivel corporativo sino también personal. Venía de Londres, de realizar una estancia de investigación en el Instituto Warburg, y todo el saber acumulado en esa etapa, y mucho más, nos lo vertió en forma de cursos, conferencias, charlas que los compañeros acogíamos como el mejor de los regalos. Enseñaba sin pesar y compartía sus conocimientos con la mayor generosidad. Así, Juan Antonio Ramírez, que había nacido en Málaga en 1948, fue profesor de esta Universidad durante dos años no consecutivos, pero suficientes para enfocar la docencia y la actividad con los alumnos de una forma compartida, abierta, que resultó muy fructífera y abrió nuevas líneas de investigación.

Su curiosidad intelectual y su imaginación eran desbordantes y, con su peculiar personalidad, fue un gran dinamizador de la cultura en Málaga, bastante dormida en esos años, y nos enseñó un camino que hemos intentando seguir: no limitarnos a las aulas, sino participar, integrándonos en la vida cultural de la ciudad. Juan Antonio supo agrupar a su alrededor un clima intelectual y anímico irreplicable, donde lo académico, sin perder su seriedad y responsabilidad, no estaba reñido con actitudes desenfadadas, divertidas y tolerantes. Eran también años pujantes para el Colegio de Arquitectos que respaldaba importantes iniciativas culturales y de las cuales participaba el Departamento de Historia del Arte bajo su iniciativa: cursos de doctorado conjuntos, exposiciones, la colección 2A (Libros de arte y arquitectura), las carpetas “Asuntos de Arquitectura”, etc. Pero la imaginación de Juan Antonio sobrepasaba lo imaginable y nos arrastraba con su entusiasmo y dedicación. Así quedó plasmado en una celebración entonces bastante novedosa: la fiesta picassiana de 1981 con la que se conmemoró el centenario de Picasso, una apoteósica ascensión del Guernica a los cielos (realmente los cubos pintados ascendían mediante un artificio perfectamente pensado) y una procesión, más bien cabalgata, con participación de los alumnos de Arte Dramático y los de Artes y Oficios, que se concentró en la Plaza de la Merced, y no desmerecía los saraos y fiestas de nuestro pasado barroco, tan participativos.

Menos efímera, pero también implicando a diferentes sectores, fue la construcción del *Templicón*, un mueble-templo-clásico, de orden jónico poligonal, que suponía también un homenaje al Padre Caramuel, perfectamente practicable, funcional, y para el que ideó un programa iconográfico que, mediante emblemas, pintados por jóvenes y prometedores artistas, introducía diferentes significados, un juego

abierto para que el lector espectador construyera su propia teoría iconológica. El *Templicon* se mostró con gran éxito, en 1985, en el Colegio de Arquitectos, y dio mucho que hablar; posteriormente, al celebrarse los 25 años de la actividad cultural del Colegio se expuso nuevamente, como una de las piezas más emblemáticas.

No fue la única aventura expositiva de Juan Antonio Ramírez, pues en el 2000 quiso presentar en Málaga sus trabajos de *Latoflexia* y *Latotomía*, un ejemplo más de su carácter divertido y ocurrente ya que se trataba de expresivas figuras realizadas con latas, donde la creación se convierte nuevamente en un juego y se extiende hacia un territorio a medio camino entre el objeto encontrado y el bricolaje.

Realmente no sólo Málaga se benefició de su personalidad y su talento, ya que Juan Antonio Ramírez ha sido una de las mentes más preclaras y brillantes con que ha contado la universidad española, sino también el ámbito internacional de la historia del arte, además ha sido un referente imprescindible de la transformación cultural que se inició en España desde finales de los años setenta del siglo XX. Investigador en prestigiosos centros de investigación de Europa y Estados Unidos, recibió numerosos galardones. Y Andalucía, aunque a veces olvidadiza con los suyos, lo reconoció en 2004 con el Premio Pablo Ruiz Picasso de la Junta de Andalucía.

Aunque Juan Antonio Ramírez optó por otro destino profesional, no se desligó nunca de Málaga –presumía de malagueño- y tampoco de los compañeros que compartimos sus vivencias y su amistad. La verdad es que hemos continuado tratándonos como si nunca se hubiera ido y su ayuda y ejemplo han sido un formidable estímulo.

Pero ahora sí se ha marchado. En septiembre de 2009 Juan Antonio Ramírez nos dejó inesperadamente. Cuando un amigo se nos muere algo de nosotros mismos muere con él, pero la admiración, el cariño y la gratitud permanecen en la memoria del corazón.

Descansa en paz, querido amigo.

Il Professore Alberto Maria Racheli y su devoción por Roma

Belén Calderón Roca

Grupo de investigación HUM 130. Universidad de Málaga.

El 27 de diciembre de 2009 se publicaba una necrológica en el diario italiano *La Repubblica* que rezaba así: “Sandra e Ludovico danno la triste e inaspettata notizia della scomparsa dell'amato Alberto. I funerali si terranno il 28 dicembre alle ore 11 presso il Tempio Egizio al Verano”. La mañana del 25 de diciembre, día de Navidad, el Professore Alberto Maria Racheli ya no volvió a despertarse. Los que tuvimos el privilegio de conocerle pudimos comprobar lo difícil que resultaba no simpatizar con él cuando se trataban temas laborales y durante los años que mantuvimos contacto siempre hizo gala de su gentileza y generosidad ante cualquier propuesta que se le planteaba. Su sabiduría y erudición se evidenciaban constantemente a través de sus publicaciones, de la correspondencia que manteníamos, de las entrevistas que concedía y de las conferencias que pronun-

ciaba. Incluso en su estudio de la Via di Santa Melania, fui testigo de cómo realizaba su trabajo junto a sus ayudantes y del afecto que les profesaba.

Nacido en 1948, fue arquitecto como su padre Luigi, licenciándose en 1971. Asimismo, inculcó la pasión por la arquitectura a su hijo Ludovico, quien en la actualidad ha recogido su testigo. Ante todo, Alberto Maria Racheli fue un historiador de la arquitectura que sentía verdadera devoción por su ciudad: Roma. En sus últimos diez años se convirtió en un auténtico militante contra la degradación de la ciudad histórica, lo que le llevó a firmar el 29 de julio del mismo año de su fallecimiento el “Manifiesto contra la degradación del Centro Histórico de Roma” junto a Renato Nicolini, Eugenio Lo Sardo y Piero Meogrossi. A través de conferencias, crónicas de viajes, anécdotas familiares... cualquier problemática que surgía relacionada con el patrimonio urbano, para él era inevitable extrapolarla al ámbito de la ciudad eterna.

En 1974 se especializó en el estudio de la restauración de monumentos, con-



1. Alberto Maria Racheli en 1983. Foto: *Architettura Arte Moderna* (<http://www.aamgalleria.it>).

virtuéndose en un magnífico exponente de la escuela romana que continuaba la línea de su maestro, Paolo Marconi. Compaginó la docencia con su actividad profesional, que inició en el estudio paterno hasta 1980, fecha en la que se independizó. A partir de 1978 comenzó a desarrollar destacados proyectos de restauración arquitectónica, entre los que sobresalen entre otros, el “Progetto esecutivo e direzione dei lavori dei nuovi uffici della Birra Peroni nel piano di Recupero n. 13, piazza Alessandria (Roma, 1986/1994); la “Consulenza storica e progetto per il restauro delle facciate degli edifici in piazza Navona 49 e corso del Rinascimento - piazza S. Andrea della Valle” (Roma, 1997) y la “Consulenza storica per il recupero in via Giovanni Lanza angolo via Cavour” (Roma, 2007).

Entre los cargos desempeñados al servicio de la Administración pública italiana sobre bienes culturales cabe señalar su designación como Arquitecto Director de la Soprintendenza de Antigüedad y Bellas Artes desde 1977 al 1987; Experto del Ministerio de Lavori Pubblici en materia de Planificación Territorial; Miembro del Comité para el Centro Storico de Roma (D.M. 31 maggio 1976, Ministero Beni Culturali e Ambientali) y Miembro del Comité Científico para el “Plan del Color” del Comune de Catania. Del mismo modo, ocupó otros cargos institucionales como la Dirección del Consejo de Redacción de la revista *Architettura, Storia e Documenti*, ejerciendo además de redactor de las revistas *Ricerche di storia dell'Arte y Roma Moderna e Contemporanea*.

Proyectista, restaurador, investigador, historiador y docente de vocación. Desde que comenzó como becario durante el curso 1974/1975 la labor docente de Alberto Maria Racheli fue brillante: Profesor Suplente de “Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica” en la Universidad de Catania durante el curso 1993/1994; Profesor de “Teorie e storia del Restauro” en la Universidad de Siracusa en 1999 y de “Restauro Architettonico” en la Facultad de Arquitectura de Ascoli Piceno durante el curso 1999/2000; Profesor Titular del Laboratorio de “Restauro architettonico” y docente de “Restauro urbano” dentro del Curso de Perfeccionamiento en “Restauro architettonico e Recupero edilizio” desde 1996 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Roma Tre y hasta su fallecimiento, Catedrático de “Restauro Architettonico (Laboratorio C)” en la misma facultad y universidad, Roma Tre. Siempre supo reconocer el valor académico de las reflexiones sobre restauración surgidas desde diferentes áreas disciplinares, descubriendo y reconociendo nuevos recursos metodológicos ante la problemática que generaba la intervención en la arquitectura histórica, tanto desde sus propias investigaciones, como mediante la aportación de otros colegas.

Múltiples publicaciones avalan su experiencia investigadora como historiador de la arquitectura y la ciudad, entre las que destacan: *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Facoltà di Architettura di Roma, Istituto di Progettazione, Roma, 1979; “Fonti documentarie per una storia delle tecniche edilizie negli interventi di restauro”, en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 11, 1980; *Corso*

Vittorio Emanuele II. Urbanistica e architettura a Roma dopo il 1870, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1985; "Fonti archivistiche per lo studio della zona archeologica di Roma", in *Area archeologica centrale e città*, Palombi, Roma, 1986; *Restauro a Roma. 1870-1990 Architettura e città*, Marsilio Editori, Venezia, 1995; *Antico e Moderno nei centri storici*, Gangemi, Roma, 2003; *Restauro e Architettura. Teoria e critica del restauro architettonico e urbano dal XVIII al XXI secolo*, Gangemi, Roma, 2007 y *Restauro e catastrofi*, Gangemi, Roma, 2009.

El Professore Racheli afirmaba que no era posible realizar proyectos urbanos en el presente de la ciudad histórica sin haber comprendido previamente y en profundidad, su contexto, su pasado. Su marcha nos provoca cierto desamparo, pero el legado de sus enseñanzas y su devoción por salvaguardar el patrimonio urbano siempre estará presente.

"...non stiamo certo parlando di nostalgici passatisti, ma di conoscitori della storia dell'architettura che diversamente dai primi sanno valutare con competenza il significato delle pluristratificazioni dei messaggi architettonici e mantengono perciò posizioni ben più caute riguardo alle possibilità di intervento *ex abrupto* sopra l'edilizia antica" (Alberto Maria Racheli: *Antico e Moderno nei centri storici*, 2003).



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

***Tesis Doctorales, Memorias de Licenciatura
y Trabajos de Investigación Tutelados***

Las fortificaciones del Partido de Vélez Málaga entre los siglos XV y XIX

Francisco Capilla Luque

DEFENSA: Enero de 2009

DIRECTORA: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi; Secretario: Dr. D. Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Antonio Bravo Nieto, Dr. D. Teodoro Falcón Márquez, Dra. D^a. Aurora Miró Domínguez

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

Esta Tesis es un estudio de las fortificaciones del partido de Vélez Málaga (uno de los que formaban la costa del antiguo reino de Granada) desde la conquista de su territorio por los Reyes Católicos en 1487 hasta mediados del siglo XIX en que pierden su carácter defensivo.

Las distintas fortificaciones son analizadas en tanto que instrumentos de control de un territorio específico -el término de dicha ciudad-, a la vez que como parte de un complejo sistema defensivo más amplio -el de la costa del reino de Granada-, y poseedoras de distintos lenguajes arquitectónicos que se expresan a través de variadas tipologías, formas, técnicas y tratamiento de los materiales, que, en algunos casos, comparten con las fortalezas de otras áreas geográficas construidas según los presupuestos de los mismos sistemas de fortificación. Además, se rescatan fortificaciones desaparecidas a partir del estudio de la documentación de archivo y se pretende hacer una contribución a la valoración de estas torres y fortalezas en tanto que elementos del Patrimonio Histórico.

La Tesis se divide en cinco partes y quince capítulos. La primera, trata del partido de Vélez Málaga, del territorio y su descripción geográfica, del desarrollo histórico del mismo, y de los proyectos constructivos realizados o no, sus características generales y periodización, y también de algunas de las ideas que los ingenieros pusieron en práctica en esta costa. La segunda parte se dedica a los diferentes castillos y fortalezas del partido, ocho en total: el Castillo del Marqués, el Castillo de Torre del Mar, la Fortaleza de Vélez Málaga, el Castillo de Bentomiz, el Castillo Alto de Torrox, el Castillo Bajo de Torrox, el Castillo Alto de Nerja y el Castillo Bajo de Nerja. En la tercera se abordan las torres costeras del partido veleño, primeramente desde una perspectiva general, con especial atención a su función y a los elementos formales que presentan, y se hace una propuesta de clasificación tipológica de las mismas, y, a continuación, a modo de catálogo, se ofrece una síntesis histórica, cro-

nología, datos documentales y análisis formal de las catorce torres del partido: las torres de Moya, del Jaral, del río de Vélez, del río de Algarrobo o Ladeada, Nueva de Algarrobo o Derecha, de Lagos, de Güi o de El Morche, de Calaceite, de Macaca, de Nerja o Torrecilla, de Maro, del río de la Miel, del Pino y de la Caleta. La cuarta parte está dedicada a la valoración de las fortificaciones, en tanto que Patrimonio Histórico, a la normativa por la que se encuentran afectadas, a las últimas intervenciones realizadas en ellas, y se incluye, también, la mirada de algunos artistas contemporáneos sobre este patrimonio a través de sus obras. La parte quinta está formada por un repertorio de arquitectos, ingenieros y técnicos que intervinieron en el partido de Vélez Málaga o tuvieron relación directa con él. Se hace una especial valoración del papel representado por el arquitecto Luis Machuca en el reinado de Felipe II y del ingeniero José de Crane en el de Carlos III en la implantación de determinados modelos constructivos y en la configuración del paisaje de la costa del partido de Vélez Málaga.

Incluye un anexo documental formado por cincuenta documentos inéditos casi en su totalidad, y un glosario de términos. La Tesis se ilustra con un amplio repertorio de imágenes formado por fotografías actuales, fotografías de archivo y planos y cartografía tanto históricos como actuales.

Manuel Garvayo López: Mirada trágica y expresividad pictórica

Pablo Alonso Herráiz

DEFENSA: Mayo de 2009

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Germán Antonio Ramallo Asensio (Universidad de Murcia); Secretario: Dr. D. Enrique José Castaños Alés (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura); Dr. D. Francisco Ruiz Noguera (Universidad de Málaga); Dr. D. Aramis Enrique López Juan (Universidad de Alicante).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La Historia del Arte en Málaga ha albergado una importante cantidad de nombres que han dejado una huella, más o menos sobresaliente en su respectiva línea del tiempo y en una o varias facetas plásticas. Desde hace ya más de tres décadas, Manuel Garvayo López (1911-1983), es, por derecho propio, referencia obligada en el universo del arte malagueño contemporáneo. Su rescate, no es solamente un ejercicio de justicia, de reafirmación en el tiempo, sino un valioso elemento didáctico y de rearme estético para el arte con mayúsculas. Su figura viene marcada por el sello personal que su línea de pensamiento presenta a lo largo de una vida definida, a nuestro entender, desde cuatro vertientes:

1º.- La formación de Garvayo como impresor y dibujante, vinculado desde muy joven al oficio y a los materiales, papel, tinta, tipos, etc., alimentó los hábitos requeridos en su trabajo como editor e impresor, valores como -el saber hacer-, el hábito del trabajo y el hábito del arte-, - la rectitud de la razón y la prudencia, virtudes que acompañarán necesariamente a Manuel Garvayo durante toda su vida y su que-hacer creador. Considerando siempre el hecho creativo como factor identificativo vital y promotor de actuaciones.

2º.- Garvayo pintor. El expresionismo, la presencia de Goya y la huella noventayochista en su discurso plástico y la concepción de la pintura como agonía, lucha, angustia, desasosiego y desgarramiento y el concepto de crisis como motor de la creación dan lugar a una obra que, en lo esencial, viene a ser el fluir de la conciencia, capaz de retratar conflictos en un plano universal.

3º.- Manuel Garvayo escultor. El primer eje pivota sobre la relación escultura-pintura y cómo el artista transfiere los temas de la pintura a la escultura. Esta escul-

tura abraza una poética figurativa expresionista de línea experimental, configurando una obra que ofrece diferentes formas de distorsión, exageración y estilización a grandes escalas de la figura humana y también que hunde sus raíces en el siglo XIX, fundamentalmente en la obra del francés Auguste Rodin.

4º.- La conciencia personal de que la verdadera libertad e independencia está presente en la fidelidad a unos principios ético-estéticos incluidos en una época donde los cambios se solicitan con creciente fervor.

Desde su papel de perfecto desconocido para una mayoría, la figura de Manuel Garvayo, ha ido creciendo a lo largo de este trabajo hasta convertirse en sujeto y objeto activo de la presente Tesis Doctoral. La apoyatura que avalaría estas afirmaciones se movería en virtud de los siguientes parámetros de actividad:

1º.- Entendiendo que como pintor y dibujante:

En una primera fase, proporcionó visiones con una personalidad propia, a través de la temática costumbrista, presentando tipos, escenas o situaciones en las que realiza una exaltación del pueblo como depositario y perpetuador de unas tradiciones y de unos modos de ser seculares. La realidad aparece a menudo envuelta en un halo de poesía o de elevada trascendencia. Junto a ello habría que notar la predilección por un tipo de arte colectivo en el que la personalidad del autor se halla plenamente identificada con el sentir general.

En una segunda fase el autor busca la expresión de los sentimientos y las emociones más que la representación de la realidad objetiva. De esta manera, revela el lado trágico-pesimista de la vida, y cómico-grotesco y cómico serio, creando un universo propio de imágenes grotescas dramáticas, donde la exageración, el hiperbolismo, la profusión, son signos característicos de su estilo, evidenciando la angustia existencial como principal motor de su estética.

2º.- Entendiendo que como escultor-modelador Garvayo fue menos fecundo y comedido en su búsqueda permanente de una fuerza expresiva, en sus esculturas de corte costumbrista-expresionista se vuelca hacia el empleo de terracotas esmaltadas técnica del modelado especialmente apta para el temperamento y el entusiasmo creativo de Garvayo, como lo es igualmente el dibujo.

Manuel Garvayo López, pintor, frenético dibujante, escultor, impresor, poeta, grabador, polemista, fusionó en sus trabajos formas muy distintas de entender el arte y la vida, una suma de contrarios y de contradicciones inclasificable. Garvayo no es un fenómeno de dirección única, por ello, hay que distinguir por lo menos dos tendencias fundamentales, aunque no siempre claramente delimitadas en los casos

concretos: a saber, la tradicional y la revolucionaria. La primera orientada hacia la restauración de los valores tradicionales, que mira la pasado con espíritu arqueológico y la segunda de tipo revolucionario, que aspira a crear una nueva cultura haciendo tabla rasa de las ideas de jerarquía, religiosidad y tradición. Hombre y artista utópico nos propone en su vida y obra un modelo de sociedad aparentemente realizable y que se basa en el deseo humano de perfección material y espiritual. Las utopías garvayanas, no obstante, son inalcanzables y lo verdaderamente utópico es solamente el deseo de ponerlas en práctica. La utopía de Garvayo propone un modelo a seguir en ese proceso de perfeccionamiento, percibir lo sustantivo de la vida. Toda la producción de Garvayo se halla cubierta de una profunda preocupación filosófica, pero la filosofía no es en él una actividad puramente intelectual ni un mero conjunto sistemático de verdades racionales, un pensamiento filosófico, sino algo intensamente vivido, diríamos la totalidad de lo real. Toda su obra se halla inflamada de la conciencia de finitud del hombre es decir su propia muerte. El hombre es un ser patético, vive un situación patética, saber su finitud, pero a la vez es un ser precioso, por el valor de cada instante, cada momento.

La difusión del Patrimonio en los materiales curriculares. El caso de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes

Lidia Rico Cano

DEFENSA: Junio de 2009

DIRECTORES: . Dra. D^a. Rosa María Ávila Ruiz y Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar.

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretario: Dr. D. Javier Ordóñez Vergara (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Joan Pagés Blanch (Universidad Autónoma de Barcelona); Dr. D. Ivo Mattozzi (Universidad de Bolonia); Dr. D. José María López Cuenca (Universidad de Huelva).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La presente tesis doctoral nace de la necesidad de conocer la situación real de la difusión del Patrimonio en el contexto andaluz, observando para ello a una de las instituciones más destacadas en este ámbito, los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y una de sus actividades más importante, la producción de material didáctico.

Su marco teórico, en el que se basa el posterior estudio empírico, se fundamenta en *una perspectiva simbólico-identitaria, sociocrítica y holística del patrimonio*.

Así, desde esta concepción constructivista, compleja y crítica del conocimiento, se dedica la PRIMERA PARTE del presente trabajo a definir los principales conceptos que articulan la investigación. Así en el capítulo uno se estudia el concepto de patrimonio y su evolución, concretizándose en el análisis del concepto de difusión del patrimonio (su definición, evolución, relación con la educación no formal y las instituciones que han desarrollado esta función). El capítulo dos, se dedica a inferir información proveniente de los estudios realizados en el campo de las didácticas específicas sobre los materiales curriculares y así definir el concepto de material curricular en el ámbito de la difusión patrimonial inserta en la educación no formal. Además analiza sus características principales, sus tipologías más destacadas y el uso de los medios digitales y multimedia en este ámbito.

Tras concretar los *fundamentos teóricos*, se trata de precisar el papel que han jugado en la difusión patrimonial *las principales instituciones* dedicadas a esta función en el contexto andaluz: los museos y los Gabinetes Pedagógicos de Bellas

Artes, dedicándoles a cada uno un capítulo. Así, esta SEGUNDA PARTE, que completa el marco teórico de partida, en el capítulo tres se describe la evolución de la función educativa de los museos desde su nacimiento hasta nuestros días, su relación con la principal institución educativa, la Escuela, y se detallan los elementos principales que conforman la acción educativa en la institución museística. Finalmente, se incluyen algunos ejemplos del trabajo realizado por los servicios didácticos de varios museos italianos en la difusión patrimonial, especialmente aquellas acciones dirigidas al público infantil. Estos ejemplos permiten comparar la situación italiana con la que se vive en nuestra comunidad autónoma.

El capítulo cuatro describe la labor de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes en el contexto andaluz, desde sus orígenes, partiendo de la legislación que ha ido regulando sus actuaciones, hasta nuestros días (evolución, funciones y objetivos, metodología, actividades y problemáticas). De esta manera se inicia una revisión necesaria a esta institución singular, convertida en protagonista de nuestro análisis y que se completa con el posterior estudio empírico. La investigación se centra en develar las características de los materiales curriculares elaborados por esta institución, destinados a la difusión patrimonial al público infantil y juvenil.

A ello se dedica la TERCERA PARTE de este trabajo, la más amplia – comprende seis capítulos y las consideraciones finales-, y verdadera aportación de la presente tesis doctoral, ya que debido a la amplitud del tema tratado, era imposible abordar un estudio bibliográfico en profundidad de todos los aspectos relacionados con el análisis propuesto. Estos capítulos se dedican al *estudio empírico* propiamente dicho.

En el quinto capítulo se explícita el *diseño de la investigación*. Se esboza brevemente el contexto que rodea al trabajo, con un resumen de las líneas de investigación más importantes y la bibliografía desarrollada a partir de ellas, además de describir la situación favorable en la que surgen estos estudios en cuanto al interés creciente de diversas instituciones por la difusión patrimonial y por el fomento y conservación del Patrimonio, debido a intereses políticos, económicos y culturales. En este capítulo también se definen los problemas que motivan la presente investigación, los objetivos y las hipótesis de trabajo que dirigen el estudio. También se presentan la muestra de materiales didácticos que han centrado el análisis y el sistema de identificación utilizado, además de describir las distintas fases que han conformado la investigación. Al final del capítulo se presentan los *dos instrumentos de investigación* de elaboración propia que han servido para el análisis planteado tanto de los materiales curriculares como de la institución que los produce.

Los siguientes tres capítulos recogen el estudio empírico realizado a través de los instrumentos diseñados a partir de la muestra concretada en el capítulo cinco. El

estudio está dividido en varios capítulos debido a su amplitud, de manera que su lectura y comprensión fuera más fácil. Así en el capítulo seis y siete se analizan el tipo de material, la presentación (características físicas y externas), cómo enseñar (todo lo relativo a la metodología), la evaluación (tanto del proceso de enseñanza-aprendizaje como del mismo material) y la categoría más amplia, la que describe aquello que se enseña/aprende (“Qué enseñar”) desde una triple perspectiva: el conocimiento disciplinar (Historia del Arte, Historia, Arqueología, etc.), los conocimientos de las Ciencias de la Educación (relativo a los conocimientos procedentes de la Didáctica general) y los conocimientos concernientes a la Didáctica Específica (en este caso concreto la Didáctica del Patrimonio). Al final de cada categoría se realiza una valoración inicial de los datos obtenidos. El capítulo ocho recoge los resultados obtenidos de las entrevistas realizadas a los coordinadores de los Gabinetes de las ocho provincias, siguiendo los núcleos temáticos establecidos e incluyendo también una valoración preliminar.

Estas primeras valoraciones realizadas en los tres capítulos precedentes son recogidas en el capítulo nueve, donde se realiza la discusión final de todos los datos obtenidos, tanto en relación con los materiales didácticos, donde se comparan los resultados con las hipótesis de trabajo, como en relación a las entrevistas.

Estos resultados llevan a definir en el capítulo diez unas conclusiones finales donde se describen las características generales de los materiales curriculares de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y su influencia en la difusión patrimonial al público escolar, a partir de los aspectos analizados en el estudio empírico. También se plantean algunos de los factores institucionales y profesionales que han influido en el desarrollo de la difusión patrimonial por parte de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes.

La presente tesis doctoral finaliza con unas consideraciones finales donde, teniendo en cuenta los resultados y las conclusiones, se realizan una serie de sugerencias para mejorar el diseño de materiales curriculares dirigidos a la difusión patrimonial, además de establecer una reflexión sobre el futuro de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes. El trabajo se completa con las referencias bibliográficas que han sido utilizadas durante todo el proceso de investigación y unos anexos al texto que incluyen los instrumentos de investigación utilizados (la parrilla de vaciado del material y la entrevista elaborada), un ejemplo de la utilización de la parrilla en la obtención de datos, y la legislación referente a los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes.

El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III

Julia de la Torre Fazio

DEFENSA: Junio de 2009

DIRECTORA: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. José Manuel Pita Andrade; Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López ; Vocales: Dr. D. Pavel Stepanek; Dra. D^a. Palma Martínez-Burgos García; Dra. D^a. Carmen González Román

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* con Mención de Doctorado Europeo

El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III es resultado del interés por poner en valor una forma artística apenas estudiada en España y de gran importancia para el conocimiento de una larga serie de artistas contemporáneos. Se trata en esta investigación de reunir por primera vez las miniaturas conservadas, ordenarlas según diferentes criterios e intentar adjudicarlas a los diferentes retratistas activos en España en esta época, o a su escuela. Es decir, este trabajo, sin dejar de tener en cuenta todo el material documental existente y los respectivos criterios iconográficos, se concentra en el análisis formal.

En cuanto a la estructura del trabajo, se distinguen dos grandes bloques. En primer lugar, unos capítulos dedicados al concepto, origen, funciones y desarrollo de los primeros retratos en miniatura, como introducción a la segunda parte del trabajo que constituye el estudio del caso específico español con la catalogación de las miniaturas conservadas en la actualidad.

Para conocer la historia del retrato en miniatura en España es necesario empezar estudiando las ejecutorias de nobleza y cartas de privilegio en las que aparecen retratos tanto de otorgantes como de beneficiarios. Algunos de estos artistas parece que también realizaron retratos de manera independiente: Francisco de Holanda, Diego de Arroyo y Manuel Denis.

Sin embargo, en España, la modalidad de retrato en pequeño que alcanzó mayor popularidad fue la pintada al óleo. Al igual que ocurriera con el retrato cortesano y de representación, en la introducción en nuestro país de los retraticos al óleo jugó un importante papel una serie de artistas foráneos. Principalmente fue Antonio Moro el responsable del comienzo de la retratística individual en España y Portugal. En la actualidad no se conserva ninguna miniatura atribuida a él con seguridad pero teniendo en cuenta que era originario de los Países Bajos y que trabajó en Inglaterra, pare-

ce probable que pintara alguna. Quizás también un estudio más profundo de la obra de Cristobal Morais, seguidor de Moro en Portugal descubra numerosas miniaturas.

Pero es con Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro, con quien la denominada escuela española de retratos comienza. Existen varios documentos que constatan la ejecución de retratitos por su mano pero, comparados con el número realizado por otros retratistas, e incluso con su obra en formato grande, parece que no tenía especial interés en ellos, tal vez consideraría que este tipo de retratos le robaba tiempo para sus grandes encargos.

Durante la vida artística de Sánchez Coello fueron muchos los artistas europeos que acudieron a la corte española a desarrollar su arte, aportando sus estilos e influencias a los artistas nacionales. Consta que Rolan Moys realizó numerosas miniaturas y parece que también Jorge de la Rúa las hizo. Sin embargo, fue Sofonisba Anguissola quien mayor número de ellas ejecutó durante su larga vida artística.

Felipe de Liaño ha pasado a la historia como el más grande pintor español de miniaturas. Pero de entre todos los artistas estudiados, sin duda, fue Juan Pantoja de la Cruz quien realizó una obra en miniatura más extensa. Así lo demuestran tanto los numerosos inventarios y testamentos como las miniaturas presentadas, cuya relación con los retratos de gran formato del artista resulta clara. Su sucesor, Bartolomé González, también ejecutó numerosas miniaturas; y su contemporáneo Rodrigo de Villandrando, recibió numerosos encargos.

El último de los artistas estudiado en este trabajo es Juan Bautista Maíno, cuya obra retratística es hasta ahora poco conocida pero que, como escribe Jusepe Martínez “adelantóse sobre manera en hacer retratos pequeños”.

El último capítulo, “La miniatura española en el contexto europeo”, se centra en analizar la posición del género en nuestro país, intentando dar una explicación a esta diferencia respecto al resto de Europa. En España la cantidad de miniaturas ejecutadas parece mucho menor a las realizadas en Inglaterra o los Países Bajos. Con una burguesía prácticamente inexistente, el encargo de miniaturas se restringía en nuestro país a la familia real y la alta aristocracia para ocasiones determinadas. Para estas clases, el retrato de gran formato, al estilo cortesano, era la opción predominante, que denotaba de forma más evidente el escalafón y prestigio del retratado, igualándose con la monarquía. Las miniaturas eran, pues, la segunda opción de la aristocracia, a la que recurrían -una vez la familia real comenzó a usarlas- con un significado más íntimo y privado. El factor religioso también influyó en la mayor o menor cantidad de miniaturas ejecutadas: al quedar excluidas las representaciones religiosas en los países anglicanos, reformados y luteranos, los géneros “laicos”, esto es, el bodegón, el paisaje y, sobre todo, el retrato, contaban con más encargos.

Así pues, como conclusión final puede afirmarse que la escuela española ocupó un importante papel en la ejecución de miniaturas, tanto por la calidad de sus producciones como por la intensidad de los intercambios entre las diferentes cortes europeas. A pesar de la tardía y limitada implantación del género y de la competencia con los retratos grandes, éste alcanzó gran prestigio como demuestra el hecho de que todos los retratistas reales estuvieran implicados en la realización de retratos en miniatura, unas miniaturas que condensan en pequeñas y exquisitas obras el arte de Sánchez Coello, Liaño, Pantoja, Villandrando, Maíno y otros.

La belleza física de la dama. Traslación de la literatura a la pintura. Siglos XII al XV

Alejandro Luque Lacaze

DEFENSA: Octubre de 2009

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretaria: Dra. D^a. María Teresa López Beltrán (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Palma Martínez-Burgos García (Universidad de Castilla-La Mancha); Dra. D^a. María Victoria Soto Caba (UNED); Dra. D^a. María del Carmen Díez González (Universidad de Extremadura).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La Tesis Doctoral estudia las interferencias y transferencias entre Literatura y Arte, adoptando como elemento aglutinante entre ambos campos el concepto de la belleza femenina, vigente en el contexto cultural europeo entre los siglos XII al XV. En una coyuntura tan trascendente para Europa como la que asiste al tránsito entre el mundo feudal y el avance emergente del Renacimiento, se generaliza un ideal de mujer que capitaliza tales inquietudes, de idéntica proyección tanto en el campo religioso como en el profano. La irrupción del franciscanismo en el XIII y el afianzamiento de una cultura con valores laicos propician una reconciliación del ser humano con la Naturaleza, redundante en una renovada mirada al cuerpo y, por extensión, en un disfrute sensual del ideal de belleza. A través de una riquísima documentación iconográfica, preferentemente centrada en la Pintura y el grabado, la se demuestra la hegemonía absoluta del prototipo de la mujer rubia, de piel blanca y delicadas formas anatómicas como la encarnación visible, tangible y plástica de una dama ideal que, indistintamente, puede verse sublimado en el campo de la iconografía sacra a través de la evocación de la Virgen María, o pertinentemente reflejado en aquellas mujeres convertidas en objeto del más encendido deseo por parte de los trovadores y la lírica del amor cortés. Para la comprobación de la hipótesis de trabajo, la Tesis recurre a un amplísimo bagaje literario y pictórico de proyección internacional.

De hecho, la visión de la mujer que, tradicionalmente, ha aportado el Arte está estrechamente ligada al desarrollo histórico de las relaciones sociales y de género, que, de manera precisa, refleja la literatura de la época, convirtiéndose así en una fuente indispensable para el conocimiento y estudio de la intensa mirada del hombre hacia el universo femenino. Por ello, el trabajo abarca un período que va desde la Edad Media hasta el Renacimiento, donde se analizan no solamente los orígenes de

la belleza física de aquella a quien suele denominarse la dama, sino la mirada masculina hacia la mujer a través de la Literatura profana y del Arte; una mirada estrechamente ligada a nociones religiosas, antropológicas y políticas como veremos. El propósito del estudio es cubrir parcialmente una conocida parcela- la de los estereotipos femeninos en el Arte- a través de las fuentes literarias profanas; una labor que todavía carece de una obra de referencia en español. Y aunque el propósito inicial era desvelar el ideal físico de la mujer, íntimamente ligado a éste se encuentra el entramado cortés en torno al mismo.

Ingente ha sido la cantidad de material del que se ha dispuesto para el estudio, por lo demás desbordante al tratarse de un período cronológicamente extenso, exhaustivamente estudiado y sometido a un enfoque interdisciplinar como el propio tema. Si además de todas las obras, sean en prosa o lírica del siglo XII al XIV, sumásemos a ellas todo su aparato crítico, e hiciésemos referencia a todas las obras de arte, en escultura y pintura, de este periodo junto a su pertinente bibliografía, nos encontraríamos frente a una titánica tarea con la que no se ha tratado de competir. Sin embargo, la intención no ha sido otra que la de proponer una selección de textos, limitada quizás en número, aunque antológica, que trata de clarificar al estudioso y al público en general una tesis argumental basada en los aspectos relativos a cómo la mujer ha sido percibida, idealizada y otras veces denostada por la mirada masculina a través de la imposición y el ejercicio de su poder en las diversas instituciones.

La femineidad, se convierte en motivo de sospecha y vigilancia por parte de tales instituciones, fundamentalmente de abrumador carácter masculino, con el objetivo de dominar a la mujer. Para ello se servirán de la estrategia de convertirlas en amadas, aunque excluyendo así la posibilidad de ser amantes. Esta estrategia acaba otorgándoles un papel pasivo, nunca activo, en las relaciones sentimentales o entre géneros. De tal rango (el objeto-ser admirado o contemplado) nacerá una determinada tipología de mujer, un prototipo de belleza que irá repitiéndose a lo largo de los siglos, tanto en la Literatura como en la Pintura. En este sentido surgen dos vertientes que correrán paralelas entre sí, además de hallarse íntimamente interrelacionadas: la Literatura profana y la Literatura religiosa.

Lo profano alcanzará su máximo exponente en las teorías del Amor Cortés, que con la creación de la figura de la "dama" sentará un precedente. Lo religioso se servirá de tales teorías laicas, para manipular sus postulados de amor sentimental y trocarlos en amor devocional. Para competir con la dama cortés (una mujer real, a la que se pretende y se alaba) se crea la figura de Notre Dame, encarnación de la dama colectiva. En otras palabras, la Virgen María se impone como sustituta divina que colma el pertinente celo y deseo, en este caso sublimado, del monje al que se le prohíbe amar a mujer.

En Europa, las relaciones entre clases se caracterizan por el dominio mascu-

lino que ejercen la Iglesia y el Estado. La importancia de la aristocracia y sus códigos de comportamientos serán fundamentales, ya que posteriores clases como la burguesía adoptarán sus maneras. Serán estas estructuras de poder las que moldearán la imagen de la mujer bajo su pretensión de dominio. Al tratarse de una visión masculina acerca del sexo contrario, la mujer queda asociada al amor, al objeto de deseo (la amada, la dama); por tanto la libertad de expresión conseguida dentro del profano tema amoroso acabará escapándose de todo intento de control religioso. La literatura profana se hará eco de tal libertad, emancipando a la mujer de su habitual papel de sumisión para hacerla esclava de otro rol impuesto por el varón: el del altar, el sueño y la idealización.

Recordemos que en la Edad Media, la cultura sería principalmente transmitida de dos modos: oralmente, a través de los juglares y trovadores y visualmente a través de las artes plásticas y en especial de la pintura. El concepto de lo femenino a través de la mirada del varón en la literatura ha condicionado ostensiblemente a lo pictórico, en cuanto que este terreno traslada los modelos de belleza propuestos por las fuentes literarias con absoluta fidelidad. Cómo afecta esta visión de la mujer y en qué medida se complementan e implementan en tales manifestaciones artísticas y hasta qué punto existe una simbiosis de ideas fue la hipótesis a demostrar. Para ser más precisos, la Tesis se centra en descifrar el canon de belleza física femenina que trasciende en el arte y al arte del siglo XII al XIV: un prototipo de mujer que tiene su origen histórico y social que se encuentra recogido plenamente en la literatura y la pintura de la época. Este ideal fue fruto de una abstracción intelectual reflejada en la ficción, pero que también se basó en modelos reales que asumieron el papel inequívoco de prototipos dentro de su época. Qué duda cabe que las palabras de Andrés el Capellán, Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Chrétien de Troyes y, por supuesto, Dante, Petrarca y Boccaccio cobran con esta Tesis una nueva actualidad que, desde la mirada poliédrica, sucumben -como no podía ser menos- ante los encantos del 'eterno femenino'.

Cine, arte, política y sociedad: La semana internacional de cine de autor de Benalmádena

Tatiana Aragón Paniagua

DEFENSA: Noviembre de 2009

DIRECTOR: Dr. D. Francisco García Gómez

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid); Secretaria: Dr^a. D^a. María Teresa Méndez Baiges (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela); Dr. D. José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense); Dr^a. D^a. Valeria Camporesi (Universidad Autónoma de Madrid).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

En el campo específico del arte, hoy por hoy, los medios audiovisuales cobran una importancia creciente como modos y lenguajes de expresión artística de una sociedad altamente mediatizada, y se convierten en protagonistas de la cultura visual actual. En este sentido, el cine constituye una de las formas de creación más ricas y complejas de nuestro panorama artístico, y su estudio desde la historia del arte, como disciplina que juzga de modo crítico e histórico las manifestaciones creativas, relacionándolas con la cultura y sociedad a la que pertenecen, es siempre necesario. Es una forma de expresión artística como cualquier otra, y comprende una estética, una teoría y una poética específicas, tiene sus propios mecanismos de lenguaje y presenta, igualmente, géneros, estilos, movimientos y escuelas. Su inclusión como un elemento más del patrimonio cultural que debe ser conservado y preservado para su estudio y divulgación, es por tanto necesaria y legítima.

Asimismo, no puede ser ignorado el carácter popular del cine, y su capacidad para atraer a las masas y ser recibido por el gran público: triunfa por tanto donde otras manifestaciones artísticas fracasan, en su dimensión social; esta cualidad lo convierte, posiblemente, en el arte específico de nuestro tiempo, a lo que se une su carácter universal. En este contexto, debemos destacar el importante papel que, como elementos de difusión y conocimiento del patrimonio artístico cinematográfico, desempeñan los diferentes certámenes y festivales de cine. Entre ellos, la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena (SICAB), celebrada en dicha localidad malagueña entre los años 1969 y 1989, ocupa un destacado lugar.

Este certamen tenía como objetivo primordial la exhibición y divulgación de aquellas películas, tanto españolas como extranjeras, que por motivos políticos y

sociológicos evidentes (tengamos en cuenta los años en que comienza a celebrarse el festival), se hallaban fuera de los cauces comerciales y permitidos. No obstante, estas obras, incómodas en cuanto a temática y contenidos, integraban la verdadera vanguardia cinematográfica: películas de arte y ensayo, cine de autor, obras de gran audacia creativa y formal, producciones movidas por el compromiso político y social, etc. La Semana de Benalmádena luchó duramente contra todos los tipos de censura mientras ésta se mantuvo, y procuró por todos los medios el acercamiento y el acceso del pueblo llano a las proyecciones y actividades que organizaba. Sus fines principales eran la difusión y el conocimiento de determinadas tendencias de la cultura y el arte, que eran ignoradas e incluso perseguidas durante el régimen franquista (y aún de muy difícil acceso posteriormente), y convertir a todas las personas en los más directos protagonistas de la recepción del hecho artístico y cinematográfico.

La Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena logró de este modo que se conocieran en España autores procedentes de todos los lugares del mundo y de todas las cinematografías, de gran importancia y repercusión, y muchos de ellos aún en activo. Gracias a sus ciclos y retrospectivas, permitió el acceso a numerosas películas que ocupan hoy día un lugar fundamental en la historia del cine, y cuya visualización, difusión y conocimiento, eran de enorme dificultad. Afrontó con gran valentía la exhibición de filmes que nunca hubieran tenido cabida en otros festivales o certámenes auspiciados por el gobierno, e intentó siempre mostrarlos sin las restricciones ejercidas sobre ellos por parte de la censura. Consiguió igualmente, gracias a su fuerte vocación social, que muchos ciudadanos de a pie se interesaran por películas muy diferentes a las que integraban la producción que se podía visionar en condiciones normales (es decir, al cine comercial, controlado por las grandes distribuidoras, sobre todo americanas). Igualmente, su alto prestigio cultural convirtió a este certamen en una importantísima referencia para la intelectualidad tanto española como extranjera, como así atestiguan la prensa y la crítica cinematográficas del momento.

Así, el objetivo que ha sido perseguido con esta tesis doctoral es precisamente el estudio de este acontecimiento, prácticamente desconocido, pero esencial y de gran trascendencia. En primer lugar, hemos llevado a cabo la reconstrucción histórica del certamen a través de su evolución, desarrollo y características, su relación con los propios acontecimientos históricos de nuestro país, y las vicisitudes que rodearon a la celebración de cada una de sus diecisiete ediciones. Esta profundización en la historia del certamen nos ha permitido extraer importantes conclusiones en torno al ideario estético e ideológico que el evento ostentó durante toda su existencia como programa artístico, teórico y vital, así como las principales hipótesis en torno a la propia existencia del festival: el porqué de los cambios que se fueron produciendo en él, las razones que provocaron los problemas y conflictos que precipitaron su fin, y, por supuesto, los motivos esenciales que determinaron su desaparición.

Realizamos también en esta tesis el análisis exhaustivo de la trayectoria artís-

tico-vital del certamen. Para ello, hemos llevado a cabo el estudio pormenorizado de los filmes y ciclos que conformaron los sucesivos programas del festival. Éstos han revelado, mucho mejor que cualquier otro aspecto, los presupuestos ideológicos y artísticos asumidos por el certamen, y en ellos se ha analizado, sobre todo, su grado de adecuación a la particular personalidad del festival. Asimismo, hemos prestado una atención especial a las películas que, por diversos motivos -el haber sido estrenadas por primera vez en España en el marco de la Semana, el haber sido conocidas en nuestro país gracias a Benalmádena, el haber sorteado la censura de un modo poco menos que milagroso, o simplemente, por constituir obras de indiscutible y reconocida importancia en la historia del cine mundial- deben ser consideradas como más destacadas.

Así, y siendo la adecuación de las películas al certamen el principal aspecto a analizar en su filmografía, hemos llevado a cabo la clasificación y el estudio de determinados conceptos cinematográficos que guardan estrecha relación con la Semana -cine underground, cine independiente, cine tercermundista, cine alternativo, cine militante, cine marginal- así como el análisis del alcance y la trascendencia de la Semana en el contexto internacional de los festivales de cine.

Confiamos en que este acercamiento a la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena se haya materializado en una línea de investigación que, de forma totalmente rigurosa, suponga el estudio pormenorizado y exhaustivo del certamen, uno de los más importantes episodios de la historia del cine español y de nuestra cultura. Y confiamos sobre todo en que esta tesis doctoral sea capaz de hacer completa justicia a este evento, que hemos querido rescatar del olvido, por medio del presente trabajo de investigación.

Resumen de las fauces de Drácula, iconología del mito vampírico en occidente, desde sus orígenes hasta el cine de la universal

Antonio Javier Olveira Nieto

DEFENSA: Junio de 2010

DIRECTORA: Dra. D^a. M^a Teresa Méndez Baiges

TRIBUNAL: : Dra. D^a. Erika Bornay Campoamor; Secretaria: Dra. D^a. Belén Ruiz Garrido; Vocales: Dr. D. José Carlos Suárez Fernández; Dr. D. Carlos Cuéllar Alejandro; Dr. D. Francisco Juan García Gómez

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La Forma del vampiro en las artes plásticas ha sido definida considerablemente por el séptimo arte. Este medio lo hizo famoso, lanzó a Drácula y sus subespecies a los cómodos salones de los cines y las casas del hombre contemporáneo, ávido de un mito nuevo con el que identificarse: un ser proteico de sublime fuerza, que resucita cada noche, -oculta bajo la apariencia socializada del hombre moderno-, las pulsiones más elementales del ciudadano que se sabe monstruo. Él es inmortal, triunfa sobre la muerte y el tiempo, se desdobra, surca los aires, se convierte en animal, en niebla; es glamuroso, deseable y rico en un mundo material donde el dinero no le cuenta, pues sólo el balbuceo de la víctima bajo el beso de sangre cubre su interés. Ella y él, de orígenes distintos, han conseguido, en el siglo de la imagen, de los campos de exterminio y las guerras por el crudo, obtener una dudosa igualdad, una consensuada armonía que no esconde la ancestral guerra de géneros, mirando hacia un futuro de espiritualidad desoladora aplastada por el inabarcable progreso tecnológico.

Las vampiras y los vampiros son el mito que, mejor que ninguno de todos los nuevos monstruos contemporáneos, expresan la angustia del ser humano actual, del fracaso de la civilización occidental, del ansia de inmensidad y plenitud que nos es arrebatada hora tras hora por una inefable cultura de consumo, de la inmediatez y de la estandarización de lo bello. Con la aparición del cine, la imaginería de sus protagonistas llegó a hacerse autorreferencial, y es de ahí de donde surge la gran pregunta de nuestra investigación: ¿de donde nace el icono cinematográfico?

Nos sorprende que este campo esté aún por descubrir. Esta carencia no sólo atañe al arquetipo del vampiro y a los personajes del género de terror. En general, hay un gran vacío de investigaciones que analicen en profundidad las fuentes de los iconos cinematográficos antes del propio cine. A veces da la impresión de que el cine los creó haciéndolos surgir de la nada por obra y gracia del equipo artístico o inspirándose directamente en los textos. Nada más lejos de esta idea. Antes de la aparición

de los medios de masas y su capacidad técnica para reproducir y hacer ubicuas a las imágenes, la figura del vampiro se halla embrionaria o sugerida en otros modelos de la historia del arte, que han constituido el motivo del análisis de nuestro estudio.

Por ello hemos centrado nuestra atención en el <<vampiro visual y plástico>>, su forma, signo y concepto. Y concretamente, el <<protovampiro>>: las imágenes y arquetipos que le preceden en su árbol genealógico. Su semiología, su estructura y apariencia, su diseño y tipologías. Nuestra investigación nos ha llevado a tres grandes fuentes, que constituyen los tres bloques en los que hemos estructurado el discurso:

En el primer bloque tratamos de los orígenes del mito antes de la literatura de ficción, que dividimos a su vez en dos grandes apartados: iconología prevampírica y tradística. La iconología prevampírica: referida fundamentalmente a la definición concreta del monstruo (qué características le diferencian de los otros monstruos). Y un acercamiento a las mitologías pagana y cristiana aledañas al vampiro: estudios sobre la iconología del demonio, la carne, la muerte y la sangre, donde lanzamos nuestra hipótesis de su sincretismo icónico, cuatro afluentes que, sumados, concretarían su aspecto en el futuro. Tras ello, hacemos un repaso al folclore y primeras descripciones en tratados, donde son descritos con pincelas muy escasas.

El 2º bloque lo constituyen las descripciones literarias y las sucesivas propuestas desde este campo, antes del surgimiento de los medios de masas, en el que efectuamos primero el análisis de las formas del vampiro literario a partir de su aparición en los textos desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX. Autores, obras y fragmentos donde aparecen descritos antes y después de la novela de Bram Stoker. Consideramos la publicación de *Drácula* en 1897 el año cero y primer gran punto de inflexión del nuevo mito, que no tardará en ser acogido por el cine. Alternativamente, analizamos aquellas manifestaciones del arte visual que, durante el siglo XIX confluyen hacia el vampiro, teniendo en cuenta que es un mito que en este momento no interesa a las denominadas bellas artes, pero que asoma tímidamente en disciplinas “menores”, como la ilustración de libros y revistas o se adivina ya en otros iconos de las artes, de los que tomará también futuros rasgos. Elaboramos aquí un análisis diacrónico que implica también a las artes del presente, buscando los ecos de su estética en obras contemporáneas.

Y finalmente, un tercer bloque, donde nos adentramos en las primeras manifestaciones del vampiro en el cine y las bellas artes, reflexionando sobre la relevancia del nuevo medio cinematográfico como forjador de mitos y el carácter interdisciplinar del nuevo icono; las claves estéticas que hicieron del vampirismo un fenómeno interesante para el arte fin de siglo y las vanguardias del XX, junto al incesante diálogo entre cine y artes plásticas; así como la creación del canon, a raíz del estreno, en 1931, de *Drácula*, de la mano de la productora Universal, y las repercusiones de este estreno en la apariencia futura del monstruo.

Como conclusiones de nuestro estudio, nos cabe destacar que:

Desde un plano folclórico, está demostrado que el mito del vampiro es un fenómeno ancestral y pancultural, que se estructura en dos grandes rasgos: el miedo a los muertos que pueden volver y la simbología de la sangre como fuente de vida. Su poliedrismo impide establecer una biología coincidente que no sean los dos rasgos anteriormente citados. Mientras el vampiro literario es una emanación del folclore y de las diversas narraciones románticas que dieron pie al género, la forma visual del vampiro tiene su origen, fundamentalmente, en la temática religiosa, que arranca desde el Mundo Antiguo hasta fines del siglo XX, momento en el que el vampiro se ha secularizado. También se hallan en su origen los bestiarios medievales, las escenas de brujería, las visiones del Infierno y de la imaginería de la muerte, así como las galerías de aquellos malvados ilustres que han habitado el universo de la ficción. Nosotros lo resumiríamos en esas tres efigies que dieron título al ensayo de Mario Praz en los años treinta: Carne, Demonio, Muerte, a los que habría que sumar la simbología de la sangre, fluido vitalizador sin el que el vampiro no podría regenerarse.

El vampiro de ficción, tanto masculino como femenino, proceden de fuentes muy diferentes hasta que comienzan a andar de la mano en la literatura y el cine. Son un invento literario del romanticismo y sus autores: fabuladores y poetas que, durante el siglo XIX, experimentarán con sus signos. Sus propuestas irán dándonos una visión multiforme del monstruo, pero son ante todo, dos de estas obras: *Carmilla*, de 1872, y *Drácula*, de 1897, las que irán a consolidar la forma y concepto de este nuevo ser del bestiario. Es evidente que fue la cultura británica,- tan conservadora, y a la vez tan radicalmente especial, la primera que sufrió los trastornos de la Revolución Industrial y los fenómenos del colonialismo y el capitalismo incontrolados-, la que mejor entendió y catapultó la existencia del vampiro.

El *boom* de la imaginería de terror tendrá lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX, que comenzará a sentar las bases de los prototipos vampíricos gracias a la efervescencia de los *mass media*, cuando la pluricodicidad de la expresión icónica favorece una serie de subculturas visuales que se hibridan unas de otras: cine, cómic, televisión, estableciendo la mitogénesis de las imágenes que van a componer los arquetipos visuales más usados, hasta, prácticamente, el final del siglo XX. Fue precisamente en este contexto *pulp* donde comenzó a asomar la imagen del vampiro de la Era Victoriana. El siglo XIX es escasísimo en imaginería expresamente vampírica (excepto en la imagen impresa de los *flyers* teatrales y folletines) y sólo al final del siglo, sobre todo tras la publicación de *Drácula*, no comenzó a poblarse la galería del no-muerto con obras que le eran propias. Por eso, encontrar vampiros en las Bellas Artes antes de estas fechas resulta sumamente difícil. El carácter popular del séptimo arte abriría dominios inmensos a las nuevas formas de expresión y a las vanguardias, creando sus primeras tipologías universales de villanos, con el vampiro entre las más destacables. Sus comienzos, aunque titubeantes y confusos -muchos de sus metrajes lanzados a la destrucción-, demuestran, sin embargo, la capacidad de adaptación de nuestro monstruo a cualquier tipo de estilo y formato. Y es aquí, en el cine, donde hallará gloria eterna. El *star system* de Hollywood no sólo

creó las primeras estrellas especializadas en hacer de monstruos, sino auténticos artistas-técnicos que investigaron las posibilidades del maquillaje y el vestuario, o excelentes fotógrafos y decoradores en gran parte responsables de la apariencia de éstos. El dúo formado por Todd Browning y Lon Chaney (y Lugosi más tarde) supuso uno de los mayores progresos creativos en un género que ya clamaba por sus fueros. La profundidad y excelente sentido narrativo de Browning y la pericia de Chaney en sus caracterizaciones dieron luz a una serie de arquetipos que hoy forman parte de la iconostasis cinematográfica. Estos artistas abonarán el terreno a dos de los mitos más famosos del terror del siglo XX: *Drácula* y *Frankenstein*, cintas con las que se canonizan no sólo el género y su carpintería, sino las tipologías y rituales de lo monstruoso. Con Lugosi y su éxito fulgurante como Drácula, se instaura una suerte de normativa icónica que tardará decenios en ser reciclada, tanto para la imagen del vampiro masculino como la del vampiro hembra.

La tecnología desde la mirada crítica del cine.
Propuesta mediológica de ensayo humanístico, tecnológico y estético

José Valentín Serrano García

DEFENSA: Junio de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Francisco Juan García Gómez (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid); Secretaria: Dra. D^a. María Teresa Méndez Baiges (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela); Dr. D. Pedro Poyato Sánchez (Universidad de Córdoba), Dr. D. Isidoro Coloma Martín (Universidad de Málaga).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

¿Debe el mundo universitario reconsiderar la especialización y la autonomía del saber, atreviéndose a formar humanistas interdisciplinarios? La tesis doctoral de D. José Valentín Serrano no es meramente un alegato a favor de la respuesta afirmativa, sino que quiere demostrar que sólo una perspectiva que aúne las humanidades (arte, historia, sociología, filosofía...) con el estudio de las tecnologías y las ciencias podrá hacernos comprender mejor los desarrollos, éxitos y fracasos del ser humano. Todo ello desde el intento de enriquecer individual y colectivamente el modo de saborear el arte y la creación, aquellos ingredientes que llenan nuestro vacío, mas siempre promoviendo una hoy necesitada crítica, de raíz ética, hacia la estética y la tecnociencia.

La tesis, que supera las 800 páginas de texto escrito, se divide en tres bloques, cada uno de los cuales finaliza en un apartado de imágenes comentadas.

El primer bloque, de cariz introductorio, predefine varios de los ingredientes involucrados en este ejercicio: mito-arte, tecnociencia, deshumanización, estética de la audiovisión...Aquí se apuesta por un ensayo de tradición humanística, aceptando los nuevos retos de la disciplina mediológica: priorizando el estudio de los procesos humanos (teóricos y prácticos) frente a los productos sociales, aunando los condicionantes tecnoestéticos con los artísticos en cualquier creación humana (desde el dibujo técnico al diseño industrial, desde una valla eléctrica hasta un ordenador, desde un lienzo de vanguardia a la música tecno), proponiendo un enfoque que permita estudiar con un mismo método todo género artístico (arquitectura, literatura, música...) u objeto humano.

El segundo bloque toma como punto de partida el film *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), iniciando diversos estudios paralelos sobre el origen histórico-ideológico de la técnica, la semántica de la arquitectura moderna, la pérdida de la creatividad popular o la estética propia del orbe tecnocientífico. Todas estas líneas siguen el curso de los afluentes descritos en el bloque I pero desembocan en estudios particulares, mostrando la multitud de fragmentos sociales involucrados: la sociología del reloj, las funciones de la catedral gótica, el mecanicismo protestante, el Fausto de Goethe, el urbanismo barroco, el existencialismo de Heidegger, el modernismo reaccionario, etc.

El tercer bloque toma como punto de partida el film *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), otorgando el contrapunto final a los estudios particulares iniciados en los bloques anteriores y exhibiendo la faz práctica y crítica del método de estudio desarrollado. Prosiguiendo con las líneas abiertas, José Valentín Serrano regala capítulos retrospectivos sobre el helenismo (a la luz del mito de la Atlántida, la ingeniería y la técnica), la música del siglo XX, las filosofías de la Edad Moderna (también la educación o las matemáticas) o la religión cristiana. Hacia la mitad del bloque el autor intenta desarrollar la tesis en sí misma. Primero: mediante una síntesis crítica sobre la estética contemporánea, a la que acusa tanto de romper ciertas tradiciones artísticas responsables como de someterse a los dictados de la tecnociencia ilustrada. Segundo: acuñando una teoría “tecnoestética”, la cual describiría nuestro actual estado creativo, psicológico y social. Tercero: exhibiendo un ejemplo práctico de análisis fílmico-artístico en el que se den cita los ingredientes anteriores y dando el punto final a otros análisis particulares (la velocidad como fenómeno político y estético, la geometría y su valor simbólico, etc.). Cuarto: Con la galería de imágenes comentadas, donde se intenta resumir la morfología y semántica “tecnoestetica”.

Una tesis en cierta medida pionera en el ámbito histórico-artístico, si bien de carácter introductorio. Y es que, según el autor advierte en la introducción, la tesis no puede considerarse finalizada, sino solo comenzada. En conclusión, un trabajo de investigación que debe ser valorado por su cariz panorámico e integrador, por dar cita a autores de campos y perfiles bien diferentes (promoviendo de paso el rescate de un humanista de primer orden: Lewis Mumford) y por su defensa de los relatos enriquecedores y responsables.

El posicionamiento de la pintura figurativa malagueña de la década de los 80

Juan Carlos Martínez Manzano

DEFENSA: Julio de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Isidoro Coloma Martín (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Jarauta Marión (Universidad de Murcia); Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), Dra. D^a. Anna María Guasch Ferrer (Universidad de Barcelona), Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente

La nueva figuración que en Málaga se inicia a partir de 1979, con la exposición de Nano Durán en la galería Seiquer de Madrid y la antológica *La nueva Figuración* en el Museo de Bellas Artes de Málaga, abre dos vías que van desarrollándose hacia una misma identidad estética: Por una parte se encuentra; la obra de Joaquín de Molina, Gabriel Padilla y Chema Tato, y por otra; Carlos Durán, Bola Barrionuevo, Daniel Muriel Ángel Luis Calvo Capa y José Seguiri. El primer grupo mostrará mayor grado de evolución con un menor grado de formación. Tanto Joaquín de Molina como Gabriel Padilla evolucionan de manera vertiginosa dejando atrás una primera influencia del pop inglés, para desarrollar gran parte de su posterior trayectoria bajo el influjo de la pintura alemana y de la transvanguardia. El otro grupo, con una formación en las E.T.S de Arquitectura de Madrid y de Sevilla se proyectan bajo el influjo de Guillermo Pérez Villalta, con una pintura plenamente narrativa, con la peculiaridad de unirse ambas tendencias en la exposición *Línea de Costa* en 1985, con evidentes coincidencias iconográficas entre Seguiri y Padilla, así como el oscurecimiento y la adopción de una pintura distorsionada y fría en el caso de Diego Santos, Carlos Durán y Joaquín de Molina. Las únicas excepciones continuistas se centrarán en las obras de Ángel Luis Calvo Capa y Chema Tato, que insistirá en mantener una línea de clara reminiscencia pompeyana. En el caso de José Luis Bola Barrionuevo, se puede entender como una prolongación de la figuración narrativa que surge en diferentes escenarios artísticos tanto nacionales como internacionales, durante los 70, con la peculiaridad de extenderse durante toda la década de los 80, hasta 1989 con la exposición en la galería Mar Estrada de Madrid.

Las notas características de la nueva figuración se mantienen intactas durante toda la década, en una especie de relevo entre artistas que se negaban a abandonarla por completo. Al cansancio de Carlos Durán, Muriel, Padilla, Seguiri, Santos y Capa le sucedió a mediación de la década la nueva figuración de corte mediterráneo

de José María Córdoba, Chema Tato y José Luis Bola Barrionuevo de 1988 a 1990, así como la evolución que experimenta Plácido Romero hacia esta nueva figuración y alguna obra suelta de Chema Lumbreras, aunque desvinculado por completo del discurso mediterráneo, tomando ciertos elementos cercanos a la obra de Chema Cobo de mediados de la década.

Los artistas que comenzaron a emerger aproximadamente en 1984, lo hacen, en la mayoría de los casos, a la sombra del Colectivo Palmo. Fueron conscientes de que estaban obligados en algún momento a sustituir a la generación que naufragó con tal colectivo. Contaron con un espacio como la sala del C.A.M. y la gestión de Tecla Lumbreras, viviendo durante algunos años con el convencimiento de que el milagro del reconocimiento les llegaría de manera inmediata. *El Salón de los Rechazados* fue una grave contrariedad para algunos de los artistas malagueños con más proyección durante los 80, lo que sirvió en cierta medida para sopesar el lugar donde estaban situado.

Además del C.A.M., la galería de Pedro Pizarro movía el mercado local de artistas pero la falta de difusión y de apoyo institucional dejaron en un ámbito meramente local los reconocidos esfuerzos por adelantar todo el tiempo que los promotores y gestores artísticos malagueños habían dedicado a las llamada generación histórica de los 50. Nunca hubo una conciencia clara de lo que debía ser argumentado como propuestas idóneas, ni como se debía dirigir las respuestas de los artistas malagueños hacia el enfoque de los nuevos criterios que dentro de la figuración se iban gestando en otros ámbitos. A *Bulevar*, la revista más importante de artes plásticas que existió durante los 80 en Málaga, le faltó amplitud de miras, no era especialmente didáctica, ni sus intenciones iban más allá de las exposiciones de Rafael Ortiz en Sevilla, García Agüero en Coín o García Cubo en Marbella. Se miraba y se sigue mirando con cierta envidia el agrupamiento de los artistas sevillanos - Paneque, Curro González, Agredano, Jose María Báez, Moisés González-. La didáctica y emblemática revista Figuras.

Otra posibilidad que se dejó escapar fueron las exposiciones de artistas de fuera de Málaga que produjo el CAM, que en su mayoría pretendieron centrarse en recrear movidas como la madrileña, que tanto infravaloró el panorama artístico español después de la generación de la nueva figuración. Artistas como Ceesepe, Ouka Lele, Carlos Berlanga, Zush, El Hortelano, Tesa, Alaska, Camut, Costus, y otros como Herminio Molero y Pérez Villalta prolongaron su particular "movida" en la sala del CAM, alternando con la ya no tan joven nómina de artistas que se desplazaban hacia la zona más elitista de la ciudad, donde se ubicaba el CAM., a presenciar las novedosas propuestas emergentes de la generación del Kitsch y del Glam, que a la vez convivieron algunos años con la todavía hermetica concepción estética del Colectivo Palmo, amparada por la crítica lineal y severamente academica de Enrique Castaños y Eugenio Carmona.

El cubismo durante la primera guerra mundial en la galería l'Effort Moderne.

Belén Atencia Conde-Pumpido

DEFENSA: Octubre de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Eugenio Carmona Mato (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Valeriano Bozal Fernández (Universidad Complutense de Madrid); Secretaria: Dra. D^a. María Jesús Martínez Silvente (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga); Dr. D. Eliseo Trenc (Université Reims Champagne Ardenne); Dra. D^a. María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (Universidad Complutense de Madrid).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* con Mención de Doctorado Europeo

El objetivo fundamental perseguido por esta tesis doctoral es el estudio de lo acaecido al cubismo durante los años de la Primera Guerra Mundial de manera general y más específicamente, el análisis contextual, artístico, comercial, teórico y estético derivado de la unión de una serie de artistas cubistas –Juan Gris, Jean Metzinger, Georges Braque, Fernand Léger, Pablo Picasso, Henri Laurens, Henri Hayden, Jacques Lipchitz, María Blanchard, Diego Rivera y Auguste Herbin– en torno al marchante cuya actuación profesional es básica para comprender este período, Léonce Rosenberg y su galería *L'Effort Moderne*.

Desafortunadamente, la historia de Léonce Rosenberg y sus relaciones con el cubismo, así como de su galería e integrantes, sólo podía ser recompuesta a fragmentos a través de estos escritos. Se carecía de un verdadero estudio sobre la figura de este marchante francés y lo que supuso para el cubismo durante la Primera Guerra Mundial. A su vez, los períodos cubistas en trono a 1914 y 1919 llevados a cabo por los artistas de *L'Effort Moderne*, no sólo no habían sido estudiados de manera profunda en cada caso individual, sino que, de ninguna manera éstos habían sido estudiados de forma global, focalizándose el interés en los posibles intercambios de índole artística que éstos pudieran tener, lo cual considerábamos necesario para un amplio conocimiento del tema.

Es por ello que se plantean varias cuestiones en relación a Rosenberg y su grupo cubista: ¿acaso hubo un segundo cubismo equiparable en cuanto a valor artístico al cubismo anterior a la Primera Guerra Mundial? Si la mayor parte de los estudios historiográficos parecen fechar el fin del cubismo en 1914, momento en el que la mayor parte de los artistas, coleccionistas y marchantes se ven obligados a abandonar París como consecuencia de la guerra, ¿qué ocurre después con el cubismo?

¿Podemos entonces considerar la producción cubista de los años de la guerra y los inmediatamente posteriores como una muerte lenta de la brillantez prebélica? ¿Aportó algo de interés este cubismo o fue sólo una vulgarización llevada a cabo por pintores que aprovecharon el *boom* comercial del cubismo? ¿Quiénes defendieron este cubismo y qué motivos tenían para hacerlo? ¿No será que pese a toda la tinta utilizada y páginas escritas en relación al cubismo lo sigamos vinculando a las figuras individuales de Braque y Picasso? ¿Hay cubismo más allá de los grandes del cubismo?

Para dar respuesta a todas estas preguntas, esta tesis doctoral llevará a cabo la revisión del cubismo mismo como movimiento, de sus bases, personalidades integrantes, de las distintas visiones del público, ya fuese público medio o entendidos, qué significó entonces y qué significa ahora el cubismo en general. ¿Fue una técnica o fue una estética? y, en cualquiera de los dos casos, ¿cuál es la verdadera cronología del cubismo?

Asimismo, se nos acerca al papel personal, comercial y profesional de Léonce Rosenberg con los artistas a los que consiguió aglutinar entre 1915 y 1920, incluyendo entre las fuentes documentales utilizadas con este propósito, la correspondencia de carácter personal, las publicaciones de toda índole, particularmente las de la prensa del momento, contratos comerciales, artículos de época, etc.; lamentablemente no contábamos con catálogos de las exposiciones realizadas en la parisina galería *L'Effort Moderne*, cuyos contenidos, sólo en parte pudimos conocer.

Por último, esta tesis recoge el estudio pormenorizado de cada uno de los artistas que integraron el círculo de Léonce Rosenberg con anterioridad a esta fecha así como durante el tiempo que estuvieron en él, de sus aportaciones a título personal y sus intereses en materia artística así como la fundamental relación entre ellos que pudieran constituir la base de intercambios o planteamientos colectivos.

Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad histórica: Teórica e instrucción a través de los paralelismos entre España e Italia (1900-1950)

Belén Calderón Roca

DEFENSA: Noviembre de 2010

DIRECTORA: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. M^a del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura); Secretario: Dr. D. Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá); Dr. D. Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba) y Dr. D. Diego Maestri (Università Roma Tre).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* con Mención de Doctorado Europeo

La tesis defendida, constituye un estudio de la ciudad histórica cuyo núcleo se asienta en su tutela. Dicho estudio se circunscribe de un modo concreto a la revisión y replanteamiento del criterio historiográfico como metodología científica de intervención, orientada a la preservación de los valores que aglutina el organismo urbano. El panorama español venía adoleciendo de una adecuada reflexión teórica respecto a la ciudad histórica con presencia significativa en el ámbito humanístico, en concreto en el historiográfico-artístico. La intención ha sido enriquecer el sustrato teórico al respecto, mediante una contribución propositiva a la teoría de la ciudad histórica, a la teoría del patrimonio urbano y en definitiva, contribuir a elaborar Historia del Patrimonio. Con ello se ha tratado de responder a una demanda social y disciplinar que no ha sido correctamente atendida, partiendo de una cuestión esencial ¿Qué tiene la Historia del Arte que aportar al respecto?

El título con el que se ha denominado esta tesis no ha sido aleatorio, pues efectivamente, este trabajo trata de la revisión de un criterio que no es nuevo, pero el enorme caudal de información aún no clausurada que nos proporciona la labor hermenéutica e historiográfica, además de constituir el instrumento por antonomasia de los historiadores del Arte para enfrentarnos al estudio del patrimonio cultural, resulta un procedimiento transferible al ámbito de la tutela de la ciudad histórica, un campo que necesita de permanentes investigaciones y reflexiones.

La justificación científica del tema escogido obedece a dos cuestiones fundamentales: la importancia del interés intrínseco del tema y la posibilidad de ofrecer una actualización de su tratamiento. Asimismo, las aportaciones que se pretendían muestran una doble finalidad:

En primer lugar, franquear la ambigüedad que caracteriza la definición del término “ciudad histórica”, tanto a nivel de debate dialéctico, como desde confines terminológicos y jurídicos, a través de unos parámetros conceptuales firmes que posibiliten la elaboración de fórmulas garantes de su tutela.

En segundo lugar, inaugurar una nueva disciplina asentada sobre las bases teóricas, científicas y metodológicas del conocimiento histórico, orientada hacia la formulación de políticas de tutela del patrimonio urbano sostenibles por los poderes públicos para garantizar su conservación. Dicha disciplina obedece de forma expresa al criterio historiográfico, instrumento que demuestra su utilidad para definir el valor fundamental del patrimonio, así como criterio para descubrir, conocer e identificar la realidad patrimonial de una sociedad.

La principal línea argumental ha partido del estudio en Roma y de tentativas italianas, en lo referente a la elaboración de teorías sobre restauración de la arquitectura y la ciudad, así como de la normativa sobre tutela del patrimonio urbano durante la primera mitad del siglo XX. El estudio del contexto italiano facilitó el contacto con modelos de referencia de suma importancia, que sirvieron para extrapolar experiencias al contexto español, confrontando experiencias de dos ciudades históricas que habían sufrido alteración y ruptura de la continuidad de sus tejidos urbanos, como era el caso de Roma y Málaga.

Otra de las líneas de la investigación ha consistido en efectuar un análisis de la disciplina del *restauro* urbano a nivel teórico, puesto que desde el punto de vista académico, se trata de una disciplina joven que proviene de la expansión del área específica de la restauración monumental. Se ha pretendido ratificar la necesidad de formular teorías sobre la tutela de la ciudad histórica en España y conformar una verdadera historiografía que las recogiese en una firme tradición cultural, por ello era necesario confrontar ambos contextos.

Por otra parte, el núcleo de la investigación se ha concretado en mostrar la importante repercusión de dos figuras claves en la tutela de la ciudad histórica durante la primera mitad del siglo XX: Gustavo Giovannoni y Leopoldo Torres Balbás, en Italia y España respectivamente. Se ha atendido al estudio de sus respectivas trayectorias restauradoras, docentes e investigadoras, estableciendo ciertos paralelismos y divergencias entre ambas figuras, dentro del marco de tutela de la ciudad histórica. El método histórico inaugurado por Giovannoni en la primera mitad del pasado siglo, sobre investigación aplicada a la Teoría e Historia de la Arquitectura ha generado una importante repercusión en la tradición historiográfica contemporánea y todavía no se pueden considerar conclusas sus investigaciones en el panorama actual. El arquitecto italiano trató en definitiva, de conferir mayor base teórica a aquellos caracteres ya presentes en la técnica clásica de hacer historia de la arquitectura meramente visual y a través de sus excavaciones documentales planteaba considerar tanto el

elemento contenedor, en este caso la ciudad histórica, como los modelos historiográficos que a través de diferentes épocas favorecieron su conocimiento. Este debate viene considerado hoy derivado de un escenario histórico bastante accidentado en el que la efervescencia de teorías omniscientes era una constante, pero en cualquier caso, nada obsoleto. La concepción del ambiente de los monumentos como fruto de una reflexión contemporánea que superó la imagen limitada del monumento, condujo a Leopoldo Torres Balbás a estudiar a Gustavo Giovannoni, y de sus contactos con el italiano en Roma el arquitecto español asimiló la inconveniencia de aislar los monumentos, entendiéndolos indisociables de su trama urbana circundante, que los articulaba, argumentaba y presidía, insistiendo en los valores que se derivaban de la conservación de las estructuras y disposición primitivas de la arquitectura tradicional. Ambos autores sentaron las bases de una línea teórica que exigía el respeto de la historia del monumento, respeto que no afectaba únicamente a la imagen física de las fábricas, sino que abarcaba la conservación como documento capaz de ofrecer testimonios sobre datos o acontecimientos históricos.

Como conclusión, la exigencia de encontrar una metodología para abordar la lectura de la ciudad histórica y su tutela se hacía apremiante, y ésta no debía pasar únicamente por la necesidad de averiguar, examinar e investigar los mecanismos para su lectura e interpretación, es decir, no debía plantearse como mero instrumento auxiliar externo. Las formas que determinan la imagen de la ciudad histórica exigen actitudes y aptitudes específicas para valorar la pluristratificación de los mensajes que ésta nos ofrece y para ello resulta imprescindible preservar la combinación sintáctica entre las formas y su contexto narrativo. Para tal ejercicio, el historiador del arte ha de formarse en una cierta técnica de selección, manipulación y descarte de las imágenes que percibe. Ello simplificará el proceso de manipulación de la información, pero requerirá de una especialización, de una metodología específica. En definitiva, de un comportamiento reflexivo en relación al pasado que le sirva para construir, reconstruir y concretar la semiología del sistema urbano. El criterio historiográfico permite re-construir la efectividad del hecho histórico por medio de una dialéctica permanente entre materia e historia y ello proporcionará al historiador del arte un juicio crítico que le facultará para definir, interpretar y valorar los fenómenos urbanos vinculados entre sí, a partir de su inserción en una realidad concreta de interrelaciones, lo que le posibilitará aclarar el proceso de la realidad histórica que los formó.

Argénteo Baldaquino. Arquitectura, discurso simbólico y diseño en la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba)

José Galisteo Martínez

DEFENSA: Marzo de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga); Vocal: Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar (Universidad de Málaga).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente por unanimidad

Con independencia de las distintas consideraciones y estimaciones historiográficas que el Arte de la Platería haya recibido tiempo atrás, en las últimas décadas viene gozando de un enorme predicamento y han sido muchos los profesionales que dedican sus horas de estudio e investigación a nuevas visiones y revisiones de piezas áureo-argentíferas de ámbito religioso o civil, descubriendo el esplendor de una memoria pasada de enorme atención. Precisamente, esta Memoria de Licenciatura goza de una justificación general que, a su vez, se alimenta de distintas líneas de motivación: así, en primer lugar y de forma genérica, la comprensión, estudio y puesta en valor de una de las piezas realizadas en plata más interesantes del Patrimonio Cultural de Córdoba en general y de la ciudad campiñesa de La Rambla en particular; seguidamente, la contribución historiográfica con nuestra investigación al grueso bibliográfico sobre uno de los plateros más sobresalientes del siglo XVIII y referente artístico en el gusto rococó nacional, como es el cordobés Damián de Castro; y, por último, la realización de un análisis exhaustivo que, pese a ser una obra presente a lo largo de muchas líneas de algunos de los trabajos antedichos, nunca había sido objeto de atención específica de manera monográfica por parte de especialistas, críticos o eruditos. Encima, y en relación a la consideración anterior, si alguna vez gozó de líneas o párrafos sólo se limitaban a ser ecos de algunas ideas que ya, exceptuando ciertas revisiones, estaban superadas, por lo que intenta ser, en definitiva, una actualización merecida de su historia y arte.

Realizada entre 1779-1781, la *Custodia Procesional* rambleña se alza *a priori* como el punto de inflexión del gusto rococó al neoclasicismo en el quehacer del famoso platero, aunque aclaramos que, más bien, fue fruto de unas circunstancias ajenas determinadas, ya que el artista siguió desenvolviéndose por los parámetros

estéticos propios. Sea como fuere, su diseño salvaguarda un modelo arquitectónico de gran fortuna para la experiencia cristiana por su justificación veterotestamentaria, sin estridencias compositivas, que defiende el papel de morada terrena y efectiva de la divinidad entre los hombres, cual es el Cristo-Eucaristía. Por lo demás, todo lo que envuelve a la traza, iconográficamente hablando, no deja de ser una reafirmación conceptual del sacramento eucarístico que busca en los valores simbólicos intrínsecos la alianza del Cielo y la Tierra.

Así pues, parece necesario establecer dos grandes bloques que avalen tales planteamientos. Concretamente, en el primero de ellos, **Arquitectura y Utopía**, se hace un breve repaso por cuestiones generales, de enorme trascendencia para comprender la configuración definitiva de un modelo de planta centralizada a lo largo de una secuencia histórica de siglos que elevase la adoración al Santísimo Sacramento como necesidad espiritual de una sociedad cristiana determinada. Así pues, con "*Templum Domini. Espacio sagrado y centralismo*" hemos venido a constatar, de una forma compendiada, la importancia capital que, para el Cristianismo, tuvo el círculo como forma geométrica asociada a la eternidad desde el Principio de todos los tiempos debido a sus valores intrínsecos (simetría, control, sentido de la infinitud...) y que intentó, por todos los medios, ponerla en relación con su quehacer arquitectónico por medio de su trasvase a elementos estructurales. Por su parte, en *Baldaqinos, ciborios, tabernáculos y relicarios. Utopía arquitectónica, culto y liturgia* viene a reafirmarse lo dicho con las distintas tipologías que se desarrollaron, arrastradas desde época grecolatina, fundamentalmente, llegando hasta un elemento de vital trascendencia como será el baldaquino, en concreto, el realizado por Gian Lorenzo Bernini para la romana Basílica de San Pedro del Vaticano. Cierra este primer bloque el capítulo *Construcciones ilusorias para el Sacramento Eucarístico; ¿arquitecturas en plata o plata arquitectónica?* donde se viene a abordar todos aquellos presupuestos teóricos aplicados a la platería, la cual se ofrecía a la liturgia y culto cristianos por medio de fascinantes y utópicas "maquetas arquitectónicas" desde finales del siglo XIII y que fue alcanzando, tipológicamente hablando, gran altura con el paso de los siglos.

Por su parte, **Platería y Realidad** se ocupa de aspectos más específicos. Así, entendida la obra de arte como fruto de un momento determinado, se vio conveniente afrontar un primer acercamiento a la Córdoba dieciochesca en su vertiente histórico-social y artística, pudiendo comprobar que el sector destinado a la industria ocupaba, en 1752, un 20% de la población activa. En este sentido, las circunstancias obligaban a hacernos eco del enorme alcance y buena vida del que disfrutó en estos momentos el Arte de la Platería representado por el Colegio-Congregación de San Eloy, al que Damián de Castro -lógicamente- perteneció. Esta sociedad industrial ya no se contentaba con ser puntera en el oficio, sino de gozar de una ostentación y privilegio sociales que los, verdaderamente, reconociera como artistas liberales, no

sujetos a gravámenes de ningún tipo. Por supuesto, en *Artífice sin fronteras...* se afrontan ciertas cuestiones relativas a su vida y producción, intentando no caer en la tentación de formular una biografía al uso, la cual no aporte nada nuevo a lo ya conocido (por desgracia, aun estando a falta de hacer dicha semblanza, pese a los distintos intentos fallidos realizados en años posteriores a partir del estudio -de interpretación ciertamente 'subjética'- que hiciera Valverde Madrid en 1964). En este sentido, asuntos como los relativos a su descendencia, a la cotización de sus piezas, a su hidalguía, a sus relaciones comerciales, círculos clientelares o relaciones artísticas con otros maestros del momento (en concreto, Alonso Gómez de Sandoval o Jean Michel Verdiguier), serán las bazas fundamentales que justifican ese enfoque distinto.

En *Dios en Versalles. Proceso histórico de la construcción de la Custodia* se demuestra que esta custodia de asiento nació gracias a una política de renovación estética propia de la Cofradía del Santísimo Sacramento, donde tuvo mucho que ver el artista francés Verdiguier, quien había trabajado las obras del nuevo retablo, tonos laterales y esculturas de la capilla sacramental entre 1773 y 1776, fundamentalmente. En aquel momento, a buen seguro, el mayordomo de la Hermandad, con la influencia ejercida del prelado sobre el escultor, le rogaría realizara un dibujo para la custodia procesional que tenían en mente realizar, abonándose a tal maestro la considerable cantidad de 500 reales en el mes de junio de 1779. Justamente, este hecho -ya adelantado en una pequeña contribución publicada en esta misma revista [números 26-27 (años 2005-2006)]-, es lo que delata que Damián de Castro sólo y exclusivamente se limitó a llevar a cabo un encargo, dentro de la dinámica profesional habitual, sin suponer una ruptura con el lenguaje artístico practicado hasta el momento por decisión o inspiración personal. De hecho, y para despejar cualquier duda al respecto, puede comprobarse cómo el platero siguió trabajando en la estética rococó hasta su muerte acaecida en 1793.

Por supuesto, antes de adentrarse en los aspectos simbólicos, resultaba condición *sine qua non* realizar una aproximación a las distintas influencias que acusa la obra rambleña, siendo indiscutible la recibida del *Baldaquino* de Bernini. No obstante, su alejamiento de ese barroco romano, la llevará a abogar por otras soluciones que bien podemos visualizar otros ejemplos europeos procedentes de la misma Italia, Francia o Alemania. Por supuesto, no debíamos olvidarnos de aquellos modelos hispanos llevados a la práctica años antes en Zaragoza o la propia Málaga, entre otros centros artísticos. Por último, los elementos iconográficos así como las distintas soluciones iconológicas que la ornan vienen a cerrarse con la aportación hecha en las páginas correspondientes amparadas bajo epígrafe *Arca de la Alianza, Templo de Salomón. Los valores simbólicos*. En honor a la verdad, esta parte es una de las más importantes de toda la Memoria de Licenciatura, ya que hasta el momento dicho bien no había contado con la suerte de interpretaciones varias en esta parcela.

Amén de las consideraciones preliminares, conclusiones o ilustraciones y anexos (éstos últimos de utilidad por ofrecer toda la documentación de la pieza, la genealogía del matrimonio Castro-García a raíz de la limpieza de sangre de su hijo Rafael o el pretendido 'milagro' sucedido a Castro a mediados de 1750), nobleza obliga hacer mención del apéndice de producción del platero Damián de Castro con el que se pretende justificar cuál era el proceder o el sistema de encargo que solían utilizar, aportando -de paso- claridad y precisión a datos de muchas piezas de relevancia en el catálogo del platero cordobés hasta el momento inéditos para la comunidad científica.

En suma, con este trabajo se ha intentado desarrollar, por encima de todo, el devenir de un proyecto artístico, cual es la *Custodia procesional* de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (Córdoba), que guarda para sí, como cualquier otro bien cultural, una serie de características que lo hacen ser una obra de arte singular, sin pretender en ningún momento cerrar las distintas visiones o revisiones que de ésta puedan hacerse, más bien todo lo contrario. Quizás el fin último haya sido el de seguir potenciando sus valores y hacerla cada vez más presente como testimonio del Arte de la Platería de España durante la Edad Moderna, así como modelo de integración de las Artes.

RELACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DURANTE EL PERÍODO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO TERCER CICLO-DOCTORADO PARA LA OBTENCIÓN DEL DIPLOMA DE ESTUDIOS AVANZADOS (DEA)

CURSO ACADÉMICO 2007-2008

- ALÉS FERNÁNDEZ, Rocío: *Una aproximación al cine de terror americano en los años 70 y 80 a través de la "Matanza de Texas"*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- CARMONA GALLEGO, María Luisa: *Prototipos masculinos en el cine español de 1939 a 1950*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- DÍAZ ÁLVAREZ, Encarnación: *La escultura genovesa en Cádiz*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- HERRERA SIERRA, Francisco Javier: *Cubismo y Ciencia. Picasso, Braque y la ciencia moderna*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MARTÍNEZ SELVA, Amparo: *Jardines históricos de Marbella*. Director: Pf. Dr. José Miguel Morales Folguera.

CURSO ACADÉMICO 2008-2009

- BENÍTEZ HIDALGO, Ana Carmen: *La "Hypnerotomachia Polifilií" de Francesco Colonna y el "Tratado de Arquitectura de Filarete". Síntesis y conclusiones*. Directores: Pf. Dr. Juan María Montijano García y P^{fa}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Juan: *M.C. Escher: interpretación y evolución de su obra*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- CHARALAMPOS, Grigoriou: *La integración del arte en el espacio urbano de Atenas*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- LARA GARCÉS, Alfredo: *Aproximación a la problemática, morfología e iconografía del retablo en Málaga (Siglos XVI, XVIII y XVIII)*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- PÉREZ GARCÍA, Luisa Victoria: *Historia urbana, poblacional y mentalidades en El Puerto de Santa María a través de sus cementerios*. Director: Pf. Dr. Francisco José Rodríguez Marín.

- RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Sandra María: *Carl Larsson: una aproximación al diálogo Literatura/Pintura*. Director: Pf. Dr. Enrique Baena Peña.
- VALENCIA VERA, María del Carmen: *El vestuario del siglo XIX en el melodrama clásico de Hollywood*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.

RELACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DURANTE EL PERÍODO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO EN EL MÁSTER *DESARROLLOS SOCIALES DE LA CULTURA ARTÍSTICA*.

CURSO ACADÉMICO 2008-2009

- ÁLVAREZ MENA, Silvia: *Lo real y lo virtual, tensión y reconciliación desde la estética y la teoría de las artes*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- CÉSPEDES BRACHO, Cristina: *Manuel García Ferreira. Paisajista. Entre la tradición y la ecología*. Director: Pf. Dr. José Miguel Morales Folguera.
- DÍAZ GUTIÉRREZ, Daniel: *Arte-Publicidad: un binomio posible "Las Meninas" de El Corte Inglés*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- DÍAZ MARTÍN, César: *Las Artes Aplicadas en los Movimientos de Vanguardia: Futurismo, Constructivismo Ruso, De Stijl y Bauhaus*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- GAMBOA FERNÁNDEZ, María Dolores: *La ciudad Jardín de Málaga, una aproximación a su estudio tipológico y estilístico*. Director: Pf. Dr. Antonio Bravo Nieto.
- GARCÍA GARCÍA, María del Carmen: *El Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Santa Ana. Discurso museográfico, posibilidades de difusión y desarrollo y proyección de futuro*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- GÓMEZ TORRES, María Jesús: *Nicholas Ray. El cineasta de la adolescencia*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- MONTERO PANIAGUA, Belén: *La ilustración infantil en España. Aproximación a la obra de Javier Serrano*. Directora: P^{ra}. Dra. Carmen González Román.
- PARRA PALOMO, Francisco José: *Diseño, creatividad y montaje en las exposiciones temporales*. Directora: P^{ra}. Dra. Teresa Sauret Guerrero.

- RODRÍGUEZ GÓNGORA, Patricia: *El Ciclo Artúrico y el Cine*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- RUIZ RUIZ, David: *Freud y Gombrich: la Psicología del Arte*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- TRUJILLO FERNÁNDEZ, Patricia: *Cine, arte, cultura y educación para los adolescentes*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- VIRUÉ ESCALERA, Laura: *El mito del héroe: Indiana Jones, el arqueólogo aventurero*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.

CURSO ACADÉMICO 2009-2010

- AGUADO GARRIDO, Marta: *Entre la autocomplacencia y el miedo. La invasión extraterrestre en el cine de ciencia ficción americano de los 50 como reflejo de una época*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- AGUILAR RUIZ, Desiré: *Comunicar el museo*. Director: Pf. Dr. Isidoro Coloma Martín.
- ALBA NIEVA, Isabel María: *El figurín y el cuerpo en la escena de las vanguardias*. Directora: P^{ra}. Dra. Carmen González Román.
- ASENCIO TORRES, Ana María: *La moda como pieza de arte. Charles Frederick Worth, el primer gran modista de la Historia y el inicio de la alta costura*. Director: Pf. Dr. Isidoro Coloma Martín.
- BERNAL MENJÍBAR, Sandra: *El Departamento pedagógico en los museos. Cuatro ejemplos españoles y una propuesta de actuación*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- BERNAL TRIVIÑO, Ana Isabel: *Imagen de Picasso en la prensa española (1931-1950). Análisis terminológico de la Vanguardia, ABC Madrid y ABC Sevilla*. Directora: P^{ra}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- BUSTOS WESTENDORP, Marta: *Restauración de la pintura contemporánea*. Director: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.
- CAMPOS FERNÁNDEZ, Carmen Inés: *Museos en la Red: estado de la cuestión en Andalucía*. Directora: P^{ra}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CASTILLA ORTEGA, Marina: *Ideas sobre la imagen del Escorial en su época. Un estudio léxico-terminológico de las descripciones Laurentina y la Octava Maravilla del Mundo*. Directora: P^{ra}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CURCI CAORSI, Santiago: *La estructura del arte. Análisis y descripción del sistema del arte*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- CHAVES ÁNGEL, Inmaculada: *Parque Güell (1900-1914). Camino hacia una transformación*. Director: Pf. Dr. José Miguel Morales Folguera.

- CHIH-YIN, Wang Pam: *Zhang-Huang. Individuo e identidad a través de la performance*. Directora: P^{ra}. Dra. Carmen González Román.
- CHINCOA RODRÍGUEZ, Pedro: *Falsos documentales. A vueltas con la gramática convencional del cine*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- DIZ RODRÍGUEZ, María: *La imagen perversa del niño*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- DVIZINA, Darya: *Las nociones de "posmodernismo"- "posmodernidad" a finales del siglo XX: problemas de la definición de los términos*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- ESPEJO RAMOS, María Luisa: *Grandes, medianas y pequeñas ideas sobre cómo hacer un plan de comunicación museográfico que favorezca al arte y a las personas. Reflexiones sobre los legados de René Descartes, Groucho Marx, Marshall McLuhan, Orson Welles, Michael Ende y Woody Allen. Diez casos de indecencia contra el ingenio y otras faltas de decoro*. Directora: P^{ra}. Dra. Teresa Sauret Guerrero.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Sara: *Interacciones entre Música, Sociedad y Mundo contemporáneo*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- JIMÉNEZ PÁEZ, David: *Prácticas postfeministas en la publicidad contemporánea*. Directora: P^{ra}. Dra. Sonia Ríos Moyano.
- LOZANO MENA, María Isabel: *La incidencia del Concilio Vaticano II en la nueva configuración de la arquitectura religiosa*. Director: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.
- MARÍN PEREIRA, Beatriz: *Interferencias entre arte y diseño hasta los años cincuenta. Un ejemplo concreto en el diseño de luminarias*. Directora: P^{ra}. Dra. Sonia Ríos Moyano.
- MONTEVERDE MATEO, Carolina: *La guerrilla de la comunicación*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MORENO CAÑIZARES, Ana: *Nuevos encuentros con la estética de De Stijl*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MORENO FERNÁNDEZ, Rocío: *Estado de la cuestión del fenómeno de las plataformas educativas de museos en Internet*. Directora: P^{ra}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- PALACIOS CABALLERO, Dioni: *Cortometraje en Internet: la era de la democracia para la creación audiovisual*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- PALOMO TOBÍO, Rosa María: *Sara Molina: Presencia escénica de la equipolencia de las mónadas*. Directora: P^{ra}. Dra. Carmen González Román.
- RUIZ GÓMEZ, Celia: *Fotografía cinematográfica: Narratividad y fotosecuencia*. Directora: P^{ra}. Dra. Natalia Bravo Ruiz.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Alba: *El Equipo 57*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen: *El papel de la mujer en la historia de la arquitectura*. Director: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.

- RODRÍGUEZ SUÁREZ, María: *Posiciones postfeministas en la práctica artística contemporánea: nuevas estrategias de representación y resistencia*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- ROIG HEREDIA, Miriam: *Praxis de una exposición temporal*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.
- ROMÁN JAIME, María Vanesa: *Pikachu (Síntesis y renovación de una imagen popular)*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- SÁNCHEZ VELÁZQUEZ, Natividad: *La mirada femenina en la Historia del Arte. Acercamiento histórico al feminismo*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- SASTRE MARTÍN, Alicia: *La propuesta malagueña de la Galería Javier Marín*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.
- SUBIRES MANCERA, Purificación: *Cartografías y tecnologías de la información geográfica aplicadas al arte y al patrimonio cultural. Usos, instituciones y ciudadanos en el entorno de la web 2.0. La georreferenciación cultural*. Directora: P^{fa}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- TOMÉ ORTEGA, Ana Desiré: *La "Varia Conmensuración" de Juan de Arfe y su relación con la escultura sevillana del Bajo Renacimiento*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- TRUJILLO DÍAZ, Patricia: *La indumentaria, ese lugar donde el cuerpo habita. Cuerpo-identidad-vestimenta*. Directora: P^{fa}. Dra. Carmen González Román.
- UTRERA CANO, María: *La Galería Alfredo Viñas*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.
- ZORITA RODRÍGUEZ, Cristina: *La Galería Isabel Hurley*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Críticas de Exposiciones

Futurism en la Tate

María Jesús Martínez Silvente
Universidad de Málaga

Si jugáramos a elegir el motivo cultural que se ha repetido con más frecuencia durante este año nos quedaríamos, sin duda, con los homenajes al centenario del nacimiento del futurismo que han tenido lugar en diferentes ciudades europeas como Milán, Roma, Florencia o París. El más reciente ha sido la excelente FUTURISM de la Tate Modern en Londres, donde se ha mostrado lo más representativo de la corriente artística italiana y el ambiente que la rodeó. En la capital del Reino Unido los de Marinetti han vuelto a mostrar, como ya hicieron en la Bernheim Jeune parisiense en 1912, las obras que ilustraron aquellos incendiarios manifiestos que, aún hoy, sorprenden a más de un visitante.

A una primera hilera de trabajos prefuturistas de los primeros años del novecientos -*Luna Park a Parigi* (1900) de Giacomo Balla, *Officine a Porta Romana* (1909) de Umberto Boccioni o *Notturmo a Piazza Beccaria* (1910) de Carlo Carrà- le siguen verdaderos hitos del movimiento como las obras de 1911, *La città che sale* o los *Stati d'animo* boccionianos en sus dos versiones, *I funerali dell'anarchico Galli* de Carrà, o la impactante *Danse du "pan-pan" au Monico*, donde el espectador queda envuelto en el *horror vacui* de Severini y termina siendo parte activa de la obra. Otro de los atractivos de la exposición londinense es el paseo "de puntillas" que puede realizarse por obras donde el efecto recíproco entre el cubismo y el futurismo se hace notar. Esto nos da la oportunidad de ver óleos de los apodados "orfistas" Delaunay o Léger, los cubistas de salón Gleizes y Metzinger, telas tan significativas como el primitivo *Grand Nu* de Braque o la Cabeza picassiana de Fernand Olivier que tanto influyó en esculturas de Boccioni como *Formas únicas de continuidad en el espacio*, también presente en la muestra.

La influencia del futurismo en manifestaciones artísticas fuera de Italia, también tiene su hueco en la galería británica: la respuesta del vorticism inglés de David Bomberg o Nevison, las obras prerrevolucionarias rusas de Larionov, Gontcharova y el primer Malevich, los trabajos de Marcel Duchamp, Picabia, etc., y quizás uno de los episodios más anecdóticos del universo marinettiano, el caso del futurista francés Félix Del Marle.

Un hecho importante es que se ha obviado tajantemente cualquier obra que tenga que ver con el denominado Segundo Futurismo que, como es bien sabido, está ausente de la frescura y de la cohesión de la primera hornada de artistas que conquistaron el panorama cultural italiano. Atrás quedaron las nimias asociaciones entre futurismo y fascismo sin tener en cuenta cronología alguna o que figuras como Sant'Elia o Boccioni -quizás las dos mentes más lúcidas de la corriente- murieron en la Primera

Guerra Mundial y Carrà cambió su rumbo hacia el retorno al orden y la metafísica.

Ha sido una suerte para cualquier amante de las vanguardias poder asistir a este encuentro con la velocidad y la modernolatría, no sólo por ver de cerca las obras de los que querían incendiar los museos -y terminaron con sus engendros colgados de sus paredes- sino también porque tras abandonar la exposición *Futurismo* -o cualquier otra que albergue la TATE- siempre se puede optar por dar un paseo y detenerse en las plañideras de Picasso, esas que tanto influyeron en los artistas italianos después de la guerra y de las que brota el mercurio de la fuente de Calder que tan magistralmente nos advirtió el profesor Juan Antonio Ramírez.

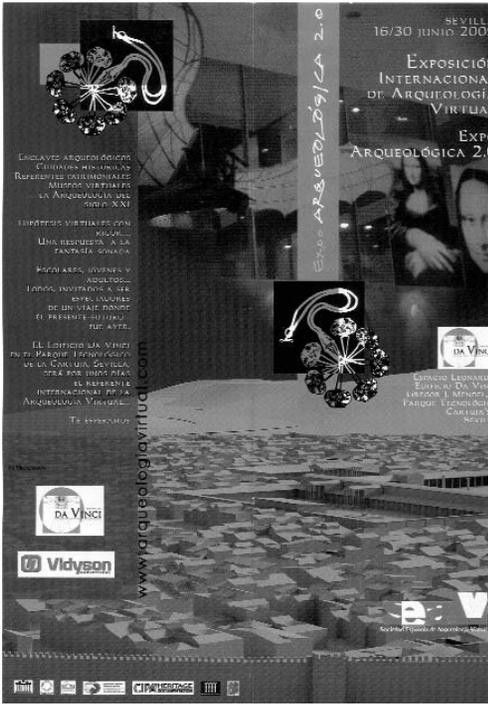
■ *La virtualidad que nos viene.* Crítica Exposición Internacional de Arqueología virtual, Expo Arqueológica 2.0. Sevilla, Edificio Da Vinci, Parque Tecnológico Cartuja, 16-30 de junio de 2009)

Francisca Torres Aguilar
Universidad de Málaga

Hipótesis virtuales con rigor... Una respuesta a la fantasía soñada. Escolares, jóvenes y adultos... Todos, invitados a ser espectadores de un viaje donde el presente-futuro fue ayer... Éstas son algunas de las frases que aparecen en el díptico que publicita Expo Arqueológica 2.0. Una exposición con carácter internacional que ha venido a complementar el I Congreso Internacional sobre arqueología virtual realizado en nuestro país. En concreto, en La Riconada, Sevilla.

Desde el anuncio de tan magno acontecimiento, sobre todo por el carácter internacional del evento pero fundamentalmente por lo novedoso del tema y el contenido, pionero a todas luces, se vislumbraba como una oportunidad para arrojar un poco de luz sobre el recientemente nacido Patrimonio Virtual. Hay que empezar explicando que el principal promotor de la exposición es SEAV, siglas que corresponden a la Sociedad Española de Arqueología Virtual. Asociación privada que acoge una serie de proyectos institucionales para la recreación digital del patrimonio arqueológico. En muchos casos, este apoyo institucional corre a cargo de universidades que aportan el rigor científico a los contenidos gráficos y que emplean estos foros y exposiciones para la difusión de los resultados de sus investigaciones (figura 1).

Por otra parte, para el interesado en estos novedosos temas el mero anuncio de la exposición resulta un revulsivo en el panorama expositivo tradicional. Ya que todo lo que lleva aparejado el epíteto virtual conlleva una componente futurista inherente a la fantasiosa divulgación que el medio científico tiene en los medios de comunicación. Para nuestra sorpresa, en el momento de entrar en contacto con la materia nos percatamos de las limitaciones, precisamente técnicas, que presentan este tipo de exposiciones. Como decíamos, este primer contacto con la "sala de exposición" resulta sorprendente a todas luces, ya que la organización del evento escogió el hall de un edificio, en una zona diáfana ciertamente, pero de tránsito, puesto que el edificio alberga en sus dependencias diferentes empresas e instituciones, y con todas las carencias pertinentes al lucimiento del contenido. Disculpable en consideración a la ausencia de objetos patrimoniales u originales, pero el que el contenido esencial de la exposición recaiga en audiovisuales, nos parece suficiente razón de peso para que se hubiera considerado la luminosidad de la sala, la acústica y la comodidad del visitante. Ya hemos desvelado el contenido de la exposición. Se trata de una serie de



1. Díptico de la exposición.

diez audiovisuales de corto metraje sobre los proyectos más representativos. Nada más. Básicamente, una muestra de videos promocionales. (figura 2)

A tenor de la escasa difusión que tiene este tipo de proyecto en nuestro ámbito, es remarcable la iniciativa de querer divulgar el contenido de la exposición pero nos parece un esfuerzo baldío cuando no se han tenido en cuenta aspectos tan importante como, sólo por poner un ejemplo, el lugar (un edificio escasamente conocido y de difícil acceso con la única baza de la cercanía relativa de la Facultad de Comunicaciones de Sevilla y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, para que se hagan una idea). Ni siquiera el soporte de los audiovisuales (evidentemente, pantallas de TV de unas 37" con un reproductor de dvd por módulo y un altavoz) presenta novedad ni eficiencia, ya que la proximidad excesiva de los módulos eclipsa el sonido de unos a otros (no están sintonizadas las grabaciones con una secuencia que permita la legibilidad entre módulos) y el tamaño de la pantalla desvirtúa la calidad de la imagen. En definitiva, ni cumple su labor divulgativa ni informativa, exceptuando los paneles anexos con la información correspondiente a cada proyecto cuyo diseño (atractivo, riguroso y acorde al evento) se ha cuidado y cumple con su cometido. (figura 3)

Podemos entender que el enfoque que se le está dando a la recreación vir-

2. Panorámica de la exposición¹.



3. Detalle de uno de los audiovisuales. Rome Reborn.

tual del patrimonio arquitectónico y arqueológico, tenga un carácter básicamente auxiliar, como forma de plasmar tesis y teorías sobre estas materias que en nada afecta al monumento y se convierten, en muchos casos en una forma atractiva de plasmar lo que no se ve. Por ende, a los sumo estos proyectos tendrán una fin vinculado al patrimonio in situ (audiovisuales, interactivos, guías audiovisuales, etc.) que justificaran de cara a la opinión pública la inversión en estos proyectos. Atendiendo a la proliferación de este tipo de productos en exposiciones y espacios patrimoniales de pequeña o gran envergadura, consideramos que esta exposición hubiera sido un primer punto de arranque para la toma de contacto con el público,

¹ Fotografías de la autora.



para enseñarle a ver y comprender estas recreaciones, mostrarles sus méritos y ventajas con respecto a otros medios, aunque sea en el formato video tradicional, y en definitiva, dando un paso hacia delante que aún está por dar.

Relación de webs de algunos proyectos como sugerencia para su consulta:

<http://www.arqueologiavirtual.com/seav/index.html>

<http://www.romereborn.virginia.edu/>

<http://www.dublin.ie/environment/heritage.htm>

<http://www.museomav.com/>

<http://videalab.udc.es/>

■ *A veces, siempre: Robert Mapplethorpe. CAC Málaga, 11 de septiembre/ 15 de noviembre de 2009*

Miguel Ángel Fuentes Torres
Investigador vinculado a la UMA

“...lo que denominamos identidad es un logro siempre precario que es constantemente socavada por los deseos reprimidos que constituyen el inconsciente”.
JOSÉ MIGUEL G. CORTÉS

De dentro hacia fuera. Recordar la intimidad de la mirada. Atesorar la calidez de las horas arrebatadas al paso del tiempo mientras la curvatura del espectro anacrónico de los días que transcurren se divierte en su fortaleza de irreplicable belleza. Como imágenes que se instalan en la memoria intacta del espectador, la piel se va componiendo mediante la intangible presencia de las manos que ansían la levedad del tacto. Así, en la constancia del instante y en la inconsistencia de la verdad sumisa se va construyendo la historia de los cuerpos.

Casi en este extinto año que requiere de su temporalidad la seguridad de su finitud, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, trae hasta el espectador la ubicación atemperada y precisa de una extensa colección de fotografías en las que su responsable, Robert Mapplethorpe queda, a veces (siempre), representado de alguna forma. Esta circunstancia avala la importancia de la misma, asegurando, incluso, la indagación sobre diversos aspectos que, en su constante discurrir, construyen la muestra desde dentro hacia fuera. De hecho, en todo momento, la sensación de plenitud fotográfica se aprecia constatando la importante labor desarrollada, en su particular parcela de trabajo, por este autor. La imagen se convierte así en detalle que acumula detalles, presencia que enmarca experiencias y soporte que re-conduce la visión hacia otros lugares en los que también se reconoce como si de un simple juego de relaciones se tratara: exponer lo evidente para mostrar lo subyacente.

Mapplethorpe es por encima de todo fotógrafo, observador de su realidad y artífice de imágenes. Profundiza con elegancia y solvencia en los matices del soporte al tiempo que relativiza la fuerza de las expresiones, los gestos, las acciones y los momentos, derivando su preocupación hacia el clímax de lo acontecido. Sus inicios en el medio son reflejo de su propia trashumancia cotidiana, un deambular que le imprime una fuerte amplitud de perspectivas, todas ellas clarificadoras. Su interés por



1. ROBERT MAPPLETHORPE *Self Portrait*, 1982
 Gelatina de plata 41 x 51 cm *Self Portrait*, 1982
 © Robert Mapplethorpe Foundation.
 Reproducido con permiso.



2. ROBERT MAPPLETHORPE *Lydia Cheng*, 1985 Gelatina de
 plata 41 x 51 cm *Lydia Cheng*, 1985 © Robert
 Mapplethorpe Foundation. Reproducido con permiso

la fotografía participa también de una aproximación al sentido y significado del soporte como vehículo expresivo. No en vano, sus trabajos acaban incidiendo en la utilización de la Polaroid, mucho más cercana a esa inmediatez de la que hace gala en numerosas propuestas. Sin embargo, sus orígenes le llevan hasta el siglo XIX, teniendo en Nadar a uno de sus grandes pasiones para luego ir centrando su objetividad hacia las reminiscencias pop y las aperturas del conceptualismo en el Nueva York de los setenta. Allí se convierte en testigo y participante de la escena underground, situando sus intenciones en el marco de la publicidad y recogiendo, de igual forma, todas las connotaciones de los círculos creativos del momento. Es desde aquí donde parte el recorrido de esta muestra que finaliza prácticamente con la muerte del artista en 1989, evidenciando la enorme capacidad de reducción del sentido de la acción a pequeñas instantáneas llenas de historias, repletas de un extraño artificio pero singulares en su pequeña parcela de reconocimiento. Su universo fotográfico se



3. ROBERT MAPPLETHORPE *Orchid*, 1985
Gelatina de plata 41 x 51 cm
Orchid, 1985 © Robert Mapplethorpe
Foundation. Reproducido con permiso.



4. ROBERT MAPPLETHORPE *Lisa Lyon*, 1982
Gelatina de plata 41 x 51 cm
Lisa Lyon, 1982 © Robert Mapplethorpe
Foundation. Reproducido con permiso.

eleva sobre un cúmulo de apreciaciones que circulan entorno al retrato, el bodegón o el estudio del cuerpo humano, a la postre, pistas que nos ilustran sobre su giro clasicista. Y en todo el proceso, el sexo como lugar hacia donde dirigir la atención del objetivo, proyectando aquí la impronta de un creador auspiciado por un interés perenne. Ante el objetivo de su cámara posan toda una extensa gama de personajes, artifices, realizadores, a veces reconocibles, a veces anónimos pero siempre hacedores de la realidad que de manera precisa se instala en sus ojos.

En esta ocasión son varias las series que se presentan bajo el halo de reminiscencia conmemorativa, de retrospectiva que acerca hasta el espectador una compleja, pero accesible, contemporaneidad de la fotografía. Al juego implacable de la Polaroid se une la elegancia del blanco y negro como marco de representación, atribuyendo a las composiciones un sentido de eternidad, de estar ahí desde siempre. Su incorformismo aparece siempre en su forma de afrontar las disposiciones que la vida le preparó no si cierta voracidad intimista. Al respecto, Peter Weirmair afirma que *“las fotografías polaroid también se convirtieron en el reflejo de una personalidad aún bastante “activista”, captada en instantes cándidos pero profundamente personales”*. Localizamos aquí esa pretensión de trascender, de apremiar en la captación para deleitar con el instante la confrontación presente en la realidad que día a

día marcaba su devenir como ser humano. Estamos, por tanto, ante una mirada ante la vida, ante una disposición que nacía del propio individuo y desembocaba en la misma sociedad. Así, cuando Blas Fernández Gallego se refiere a Mapplethorpe lo define como *“una nueva versión del dandy rebelde, no revolucionario, aflorando a la sociedad puritana americana un enfrentamiento morboso, la utilización del hombre de color como objeto sexual deseable, eróticamente envidiable y que puede extenderse a los estratos sociales que desdeñaron a la par que “utilizaron” ese comportamiento”*.

Desde dentro hacia fuera, así parecen funcionar las imágenes que pueblan los muros blanco del espacio expositivo. Es aquí donde re-toman la sensación de aproximación al momento mediante la interpretación visual que resulta de su contemplación calmada, asumida desde la intimidad del espectador que también participa de la generalidad que supone su inmersión en la dimensión espectacular. Y por encima de todo el sujeto o el cuerpo, sus dimensiones y sus posibilidades arrebatadas al tiempo mientras se construye la escena para dejarse llevar después por la celeridad de la continuidad consumada. Intentar averiguar que nos dicen las miradas de quienes se acercan hasta el objetivo de Mapplethorpe es indagar no solamente en la constancia del individuo en su naturaleza (Cynthia Slater, 1980) sino también en el reflejo de sus ojos como lugar donde desemboca la vida (Deborah Harry, 1978).

Por otra parte y atendiendo al sentido interior, es decir, a la mirada interna que sirve de trampolín para la experiencia, resulta intrigante pensar en la intrahistoria de las imágenes, en esas conversaciones previas al disparo definitivo, al sentido de conclusión que destilan esas composiciones donde la marea primaria del ser humano se traviste bajo la “apariencia” de sexo programado (Marty and Veronica, 1982). Además, todo ocurre en un estudio, en una habitación, aislada, sumida en el deseo de apertura y reclamo que supone la persistencia de quien asevera con la cámara mientras construye pequeños trozos de cotidianeidad. Su tiempo y su memoria son los pilares sobre los que también se levanta la maestría de quien, con pocos medios, es capaz de transmitir tanta humanidad: ahí reside igualmente la singularidad del medio fotográfico. Incluso, cuando su interés se acerca hasta la naturaleza, ésta aparece individualizada y evocadora, haciendo que sus verdades lleguen hasta nosotros como pequeñas intimidades que nos hacen más humanos.

Toda la producción de Robert Mapplethorpe confluye en su idea de belleza, una belleza que circunda sus fotografías y es depositada en los ojos de quien es atrapado por su objetivo, en las líneas de los cuerpos que juegan en la proximidad de los espacios, del sexo que tanto nos define y acaba por confundir las rutinas, de la naturaleza que, a veces (siempre) se constata en cada uno de nuestras decisiones. Los vicios las virtudes, los deseos y las frustraciones son también esenciales puntos en



los que se detiene su interés, materializando las carencias de una sociedad que, en su heterogeneidad, descubre la hipocresía de quienes delatan para luego asentir en silencio. Si establecemos un camino desde que se compone la imagen en el obturador hasta la definición de la luz en el papel, la fotografía solamente puede tener sentido si es admirada por otros ojos, los del espectador que tiene que desentrañar el secreto de sus proporciones, la magia de sus contrastes, la plenitud de las horas que son depositadas con esmero en la emulsión. Posiblemente, con todas las ambigüedades que resulten de las diferentes interpretaciones que se deriven en la observación de la obra de este descubridor de realidades, habrá que indagar en todo lo que nos lega como medio de confrontación para descubrir otras formas de entender y apreciar el arte de mostrar todo sin más pretensión que alertarnos de lo que somos en realidad.

El color y el gesto: Carlos Barceló en el Ateneo de Málaga del 15 al 30 de Abril de 2009

Miguel Ángel Medina Torres
Universidad de Málaga

Cuantos han escrito acerca de la obra artística de Carlos Barceló (Málaga, 1943) coinciden en señalar el absoluto protagonismo del *color*. Quien contempla sus pinturas percibe un estallido de tonalidades, una gran diversidad de gamas –a veces violentamente enfrentadas, otras complementándose- pero siempre en *equilibrio*. El propio artista reivindica el protagonismo absoluto que tiene el color en sus pinturas: para él, el color es a la pintura lo que las notas a la música.

Iniciado en su juventud en el dibujo y la pintura académicos pero de formación eminentemente autodidacta, Barceló halló su forma personal de expresarse en un camino que muy pronto lo alejó de los lenguajes figurativos, internándole en las sendas de (o hacia) la abstracción. En este camino, la gama de colores predominantes ha ido cambiando, reflejo de la necesidad vital del autor de permanecer en continua exploración, de su afán por no repetirse. De forma que una contemplación diacrónica de sus obras permite clasificarlas en series temporales sucesivas: a cada gama cromática preponderante y a cada forma de aplicar el color en sus composiciones les da un tiempo... y cambia antes de agotarla. Así, según la historiadora del arte Bernardina Roselló, en el conjunto de sus obras más antiguas en el tiempo predominan los colores fuertes y primarios, aplicados en bandas (paralelas, cruzada o convergentes), mostrándolos francamente como son, sin complejos; en cambio, en la más reciente *Serie Naranja* (que el propio Barceló declara que ya va dejando atrás) encuentra una mayor dispersión de la tonalidad, una mezcla más evidente, un menor hieratismo.

La exposición de pintura en el Ateneo de la segunda quincena de Abril de 2009 la concibió Antonio Suárez (su organizador) como una colectiva de tres autores cuyas obras no tienen nada en común. Para la ocasión, Carlos Barceló expuso obras de sus etapas más recientes, constituyendo un adelanto de su inmediatamente posterior y más completa exposición –ésta individual- en la Galería Orfila de Madrid (*La Acción del Color*, del 15 de Junio al 4 de Julio de 2009). En todo caso, una adecuada síntesis visual de cómo entiende y concibe el arte. En el frontispicio de su espacio *web* (<http://cbarcelo.eu>), Barceló declara que, para él, “*el arte, tanto en su acción como en su pronunciamiento, es materia del instante preciso*”. Su arte se manifiesta a través del uso equilibrado del color en óleos, acrílicos, técnicas mixtas y *collages*. El trabajo lo inicia con una cuidada selección de la superficie pictórica (lienzo, lona, madera o cartulina) en función de lo que tiene pensado pintar en ella y no culmina hasta que tiene la obra enmarcada, bastantes veces componiendo dípticos o polípticos. Pero el momento más importante y sublime –y, a la vez, más complicado- de su proceso creativo se produce antes de iniciar la realización material de la obra, justo cuando la misma es

concebida en su mente, alimentándose de recuerdos, de ideas, de visiones fugaces, de hechos vividos o sufridos. En este sentido, la obra de Barceló nunca es puramente abstracta, por cuanto siempre refleja –con mayor o menor intensidad- sus propios estados anímicos y vivenciales. De esta manera, su pintura puede ser interpretada como un *psicograma* en que quedan registrados de forma espontánea estados emocionales que abarcan una extensa gama, desde la depresión a la euforia. Y lo hace de tal forma que –como apuntó la historiadora del arte María Jesús Martínez Silvente- se manifiesta como “*un diario íntimo y personal pero a la vez abierto a los demás*”; esto es, la polisemia intrínseca de estas obras expresivas permite –e incluso promueve- que cada espectador pueda hallar reflejados en ellas –más allá o por detrás de los estados anímicos del artista- sus propias sensaciones. La selección de obras expuestas en el Ateneo es una buena muestra de ello, expresando ímpetu y entusiasmo, sosiego y calma, desgarró y dolor, inestabilidad e inquietud, alegría y plenitud.

Con frecuencia, Carlos Barceló introduce significantes extrapictóricos en forma de letras y números en estarcido que, las más de las veces, son referentes de su propia biografía personal. Así sucede en “*Situación inestable*” (una obra en técnicas mixtas sobre madera), donde introduce sus iniciales (CB) y los dos últimos dígitos de su año de nacimiento (43). También en “*Mi número*” (técnicas mixtas sobre lona), donde figura la edad que tenía cuando la pintó, además de la huella en negro de la palma de su mano izquierda abierta, signo que remite automáticamente a momentos primigenios de las manifestaciones artísticas del ser humano. Otra obra en la que hace uso de letras y números en estarcido como elementos simbólicos es la técnica mixta titulada “*No a las guerras*”, que gustó mucho en el Ateneo, a cuyos fondos artísticos pertenece en la actualidad por donación de su autor.

Una vez preconcebida una nueva idea en su mente, el resto es lo más fácil. Así lo confiesa Barceló: “*Lo que yo hago es fácil... Es dejarse llevar por la mano... La mano te lleva y tú mismo, con la mirada, sabes si tienes que seguir, si tienes que parar o tienes que complementar con algo*”. De esta forma, en la ejecución de su pintura, Barceló permite la libre expresión del subconsciente en un ejercicio de automatismo psíquico. En este sentido, su obra pictórica es hecha realidad a través del *gesto*. Por tanto, junto con el protagonismo absoluto del color, la *gestualidad* es el segundo signo inequívoco del camino personal hallado por Barceló para expresar su arte. Una gestualidad matizada –cada vez más en su obra- por la inmediatez y la instantaneidad. El artista declara: “*Últimamente, soy muy impaciente: lo que quiero es rapidez de ejecución*”. Una rapidez que el óleo no le puede dar, motivo por el que últimamente utiliza con mayor frecuencia la pintura acrílica.

Color y gesto son consustanciales al arte de Carlos Barceló, un arte que es forma de vida y modo de expresión, uno y único, siempre igual y en continua evolución. Con el color y el gesto se ha hecho realidad su obra reciente expuesta en el Ateneo de Málaga y en la Galería Orfila de Madrid y del color y del gesto cabe esperar que nazcan las futuras exploraciones de este pintor, que ha sabido preservar la *juventud* de su pintura, hacerla *atemporal* y, a la vez, de *éste* y de *todos* los tiempos.

■ Transtextualidad y Burla en la pintura de Francisco Peinado. La ruta del oro. Galería JM (Málaga). Del 02-10-09 hasta 21-11-09

Emilio Chavarría

A Rafael Alvarado.

Desde el momento que atravesamos la puerta de la galería o del museo para ver una exposición de Francisco Peinado, irremediamente nos encontramos con el lenguaje visual propio y original de este artista, el cual viene utilizando desde hace ya bastante tiempo y que no es extraño para aquellos que conozcan su trayectoria pictórica, al que podríamos llamar, para entendernos, una *escritura personal* o lenguaje que contiene en sí su gramática y su retórica, por lo que es posible *leer* sus textos sin tener que salirse fuera de ellos; es decir, sin buscar una interpretación o un discurso que se halle más allá o detrás de los mismos aunque lleve el nombre o la pose de *estética*, pues lo único que se puede encontrar queriendo salir fuera-del-texto es *nada*; no hay nada detrás o más allá de las obras, pero esta nada hay que entenderla en todo caso en el sentido de algo: la inmensidad espacial del vacío o la eternidad temporal de la soledad; esto es lo que podemos encontrar detrás si nos empeñamos en buscar ahí: nada, vacío y soledad, pues todo lo demás lo tenemos, como siempre, delante de nuestras propias narices, si se me permite la ruda expresión. Así, el sentido se halla contenido en el propio *texto pictórico*, en la materialidad de la propia cadena narrativa y textual de las obras. Todas sus imágenes están inscritas dentro de un sistema interno de significantes textuales determinado y en el juego de sus diferencias y alteraciones, por eso es preciso prestar atención a lo que el propio texto nos muestra: una historia, gramática y retórica textual propia, que podemos incluir dentro de la categoría estética o figura retórica de la *parodia* y su *lógica* textual: intertextualidad, cita, imitación, estilización o transformación de géneros, en este caso populares. Una imitación y transposición estilística con función lúdica, crítica o ridiculizadora bastante explícita. A su vez, como toda parodia es en cierta medida una especie de homenaje a los géneros parodiados, en las obras de esta exposición podemos suponer el aprecio del artista por estos géneros de la fantasía popular e infantil que el séptimo arte ha llevado a la pantalla.

El propio título de la exposición, *La ruta del oro*, nos traslada desde el principio al mundo del imaginario colectivo de las películas del oeste, lo que se confirma en cuanto vemos algunas de sus obras, repletas de su exuberante temática más tópi-



1. FRANCISCO PEINADO: "Valle minero" 2008-2009 óleo sobre lienzo 89,5 x 116,5 cm.

2. FRANCISCO PEINADO: "Cerdo cochino gold" 2008-2009 óleo sobre lienzo 200 x 300 cm.

ca: pistolas y sombreros de *cowboys*, caravanas y diligencias con sus caballos, campamentos en un valle minero, una carreta atravesando un sendero en una escarpada montaña, tiendas de campaña, casa encantada o/y prostíbulo, calaveras, bandera, e interiores y paisajes típicos de este género cinematográfico *popular*; pleonasma sometido al lenguaje y a la mirada expresionista con que nos tiene acostumbrado el artista, en una nueva vuelta de tuerca en su juego con los mitos más conocidos de ese imaginario cinematográfico estadounidense, que también es el nuestro. La anterior exposición que visité de este pintor -no sé si se corresponde cronológicamente con la última suya- estaba también marcada por la intertextualidad de uno de los mitos más populares de Hollywood: King Kong, el mito de la bestia y la bella.

Ahora, todas las obras de esta exposición están referidas a uno de los temas míticos más tratado por este género popular del *western*: la búsqueda del oro, que en la obra expuesta de dimensiones más amplia lleva el significativo título, escrito en el propio cuadro, *Cerdo Cochino Gold*, expresión de lenguaje híbrido, popular y despectiva, para aludir a la ambición de dinero que gobierna, dirige y domina, al parecer, nuestra sociedad y nuestras vidas, con lo que nos encontramos con un primer sentido con que encauzar nuestra visión de la exposición; además, la palabra *oro* aparece escrita reiteradamente en su colorido esencial en la mayoría de las obras expuestas.

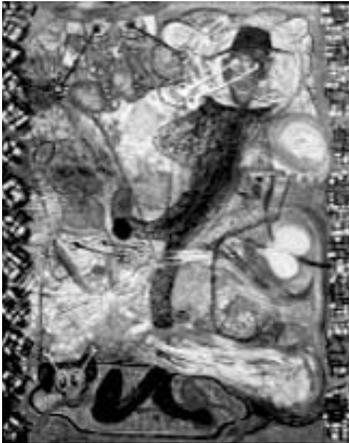
Pero este tema dominante del *western* americano está alterado por la libertad de articulación y mezcla heterogénea de sus elementos, pues resulta que algunas veces, o bien la carreta está tirada por *cerdos* en vez de caballos, y en la lona que la cubre se puede ver la figura de *Mickey Mouse* junto al nombre escrito de nuestro presidente del gobierno, *Zapatero*, y un eslogan político, *queremos oro*, con una onomatopeya en consonancia más bien con el tebeo que con el comix ; o bien, otra carreta está tirada por escorpiones y escrito en la lona-pancarta el lema *Darling Gold*, aparte de otras alusiones escritas a este tema del oro como *Gold Zapatero*, *I want*

3. FRANCISCO PEINADO: "Warning"
2009 óleo sobre cartón 81 x 120 cm.



gold zapatero, *Brat president*, así como otra diligencia que lleva como referente pintado en su lona un gran revólver. Estas alteraciones deconstructivas del imaginario ficcional se revela en otra ocasión mediante la exposición de unas amenazadas carretas, en típica formación circular, que parecen se defienden -warning- de su enemigo, en este caso un enorme escorpión de color negro, entre otras perturbaciones y perífrasis de similar parecido, si bien el artista se ha cuidado mucho de incluir en esta sátira burlesca sobre nuestro *imaginario occidental de pistoleros* a los perdedores y víctimas de siempre: los valientes guerreros indios, quienes quedan un tanto *al margen* de la parodia, y que en todo caso están oportunamente representados en forma zoomórfica, unas veces como el mal -escorpión-, siguiendo en ello el juego paródico del propio imaginario occidental de imaginarlos como negros, salvajes y de peligrosa y mortal mordedura, -flechas-; otras, como un aparente y extraño animal que sale de entre las montañas con forma redondeada y alargada en figura de *pluma color rosa*, y en cuya *cabeza* unos sorprendidos y asombrados ojos contemplan a la carreta del revólver, juego paródico de nuevo sobre el fantasmático imaginario occidental de unos *seres* con un desmesurado y salvaje apetito sexual, -bicha rosada-; o en otras ocasiones vistos como la misma muerte canina, -calaveras.

En realidad, esta exposición de Francisco Peinado constituye en nuestra consideración particular un *pastiche* satírico y burlesco; o dicho de otra manera, el *col-lage* transtextual y paródico de variados géneros populares entronizados por los medios de comunicación de masas contemporáneos del cine y la televisión: dibujos animados y películas del oeste; así como también por el género popular más reciente de los carteles de comunicación de propaganda política, escrita en este caso, que el artista re-crea en un diálogo particular entre ellos dando forma así a un nuevo mundo fantástico con el que se rompe y subvierte doblemente la idea de unidad, coherencia o verosimilitud del discurso racional e incluso ficcional. Toda esta trans-estilización de géneros constituye el mundo imaginario que en esta ocasión el pintor



4. FRANCISCO PEINADO: "Johnny veneno" 2009 óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.

Francisco Peinado nos muestra con su particular humor crítico a través de la imitación y transformación paródica de géneros populares y su sátira cómico-política.

Destacar, paralelamente, los diferentes, variados y significativos contrastes, como por ejemplo el pictórico entre la intensa gama cromática de colores marrones y negros utilizada para los interiores recargados de objetos y personajes, y el mucho más matizado colorido de los paisajes exteriores de una naturaleza radiante: amarillos, azules, tierra -rojo o carmín-, anaranjados, ocre o blancos entre otros; contraste comparable con otros temáticos que de nuevo podemos encontrar entre los exteriores, donde aparece reiterada una serpiente de sobresaliente *lengua* bífida, y los interiores, en los cuales los personajes o *cowboys*

aparecen representados con su reiterada *mirada* bifurcada de ojos desorbitantes en forma de resorte cómico. Antítesis otras veces conseguida a través del procedimiento textual del *travestimiento*, como sucede por ejemplo en el caso de los caballos, vestidos de cerdos -corceles *yankees*- y de escorpiones o alacranes -caballos *salvajes*-, siguiendo en todo ello la lógica semántico narrativa de los textos que venimos señalando. O bien la oposición entre la nocturna *cena canibal* y la diurna *engañifa* del hombre blanco. Y entre estas disparidades contrastivas, el elemento de *burla* asimismo insistente de los *muñecos* de la fantasía *disney*; aparte de otros diseminados *animales* con doble antena, como el más que llamativo de la cabeza del enorme *pene-fusil* en la obra primordial de esta exposición. Asimismo, otra característica importante de este lenguaje expresivo de Francisco Peinado se encuentra en la *mirada* pictórica de su fabulación, en la *focalización expresionista* en la que encuadra sus textos, en una nueva mezcla textual esta vez de diferentes y retorcidas perspectivas superpuestas.

Por otra parte, la *des-figuración* a las que somete a sus personajes, ya sea a través de la acción de un aparente baile en la *cantina*, en la que sobre el pistolero vestido de negro y sobre fondo oscuro destacan lúdicas y sensuales formas de tonos *rosa* y manjares de color rojo. Así, en la obra principal e hiperbólica que culmina esta exposición, podemos observar a un *scherriff* falocéntrico con su placa, y un sombrero donde casi apenas se puede apreciar el emblema nazi, enfrentándose a un pistolero con el enorme fusil- *pene-rosa*. En la misma obra, la formidable diligencia repre-

senta en esta ocasión a la ley, palabra escrita repetidamente sobre la loneta, y en cuya parte trasera observamos la figura de una mujer asombrada o estupefacta (de qué) que mira el duelo y grita, o más bien lo contiene, en un claro juego intertextual con el conocido cuadro de Edvard Munch, y cuya silueta la recorre un trazo de color *rosa*; diligencia sostenida en esta ocasión por un extraño y monstruoso animal híbrido por cuya cola hendida y vertical eyacula una copiosa sustancia *rosa*. También podemos contemplar en esta obra las diferentes temáticas de los lemas, las calaveras y dibujos animados, y el juego asimismo intertextual de los diferentes estilos, procedimientos y técnicas pictóricas consumadas todas ellas en este texto límite.

Todo esto en el bien entendido sentido del más *libre* juego de la imaginación fenoménica y semiótica con la realidad y la ficción respectivamente, en la que desaparece cualquier atisbo de identidad estable o establecida, y su lugar lo ocupa una fantasía desbordada en su continua movilidad y transformabilidad de contrastes, cambios, diferencias y desviaciones del código recibido de *sentido*, ya sea en su modalidad real, ficcional o pictórica.

Si bien la asociación entre el oro y nuestra situación económica y política actual, en su dimensión global o geo-occidental, puede resultar evidente como una primera lectura literal, e incluso la semejanza paródica entre las caravanas del *western* en busca del oro y las caravanas *electorales* en busca del nuevo oro, el voto, parecen evidentes como decimos, mucho más interesante se nos aparece la combinación y mezcla heterogénea de las imágenes como sintaxis y semántica del lenguaje visual, donde *la imaginación* ocupa su verdadero lugar al presentarnos una realidad transformada y creada a base de la apropiación polifónica de registros estilísticos o retóricos, temático visuales, provenientes del mundo fantástico del cuento y del cine. No menos interesante resulta la combinación y mezcla heterogénea de *la materialidad* de los procedimientos pictóricos como constituyentes morfológicos de la expresión visual, donde la pintura está situada al mismo nivel textual que el componente anterior, en su representación de una figuración mediatizada por la apropiación de formantes materiales de diversos registros estilísticos y pictóricos provenientes del propio mundo de la historia de la pintura: expresionismo, figuración, abstracción, o técnicas de pinceladas puntillista o pintura plana entre otras manifestaciones, consiguiendo a través de estas diferentes *texturas* el volumen, profundidad y perspectiva sobre la pintura plana.

Si entramos ahora en el ámbito espacio-temporal de los textos de esta exposición, su diégesis, podemos observar la mezcla y convivencia de universos heterogéneos en su composición. Sobre el universo espacio-temporal dominante y básico de la narración, el *western*, se transponen y mezclan los elementos ficcionales del género de los dibujos animados con sus distintas temáticas por un lado, y elementos históricos pertenecientes al presente político por otro. De esta forma, en el espacio diegético de una obra se produce el *anacronismo textual* de unir y salpicar en una misma acción detalles estilísticos y temáticos pertenecientes a universos espacio-

temporales diferentes. Así vemos como se introducen y reúnen en el mismo universo espacio temporal del cuadro universos espacio temporales de otros géneros, en un mestizaje de cowboys o caravanas del género del western americano con Mickey Mouse, los tres cerditos y Zapatero por ejemplo. *Transformación pragmática* o modificación de los elementos de la acción y de los objetos por una parte, y mezcla heterogénea de géneros por otra, que constituyen la técnica y estructura básica, así como la originalidad sobre la que se construye esta narración intertextual de Francisco Peinado, creando con ello, en consecuencia, un nuevo universo espacio-temporal inédito o fantástico donde reside en parte el asombro, la sorpresa -o sonrisa- que puede sentir el espectador. Al mismo tiempo, esta mezcla de espacios temporales pertenecientes a diferentes esferas genéricas de la ficción, conlleva la *transposición de valores axiológicos* de unos a otros universos. De esta manera *Zapatero*, o la política por ejemplo, sufre una desvalorización negativa a causa de estar integrado en el universo diegético espacio temporal de los dibujos animados y vaqueros del oeste, con lo que se produce también una sensación de *burla* o comicidad, rebajamiento percibido en forma de desmitificación en unos casos, o de crítica en otros, fácilmente reconocibles por el espectador.

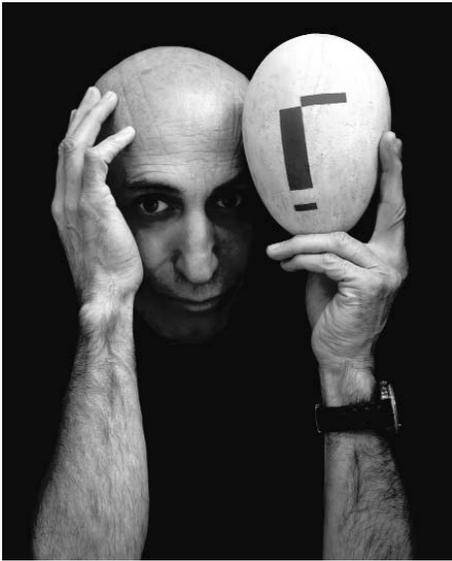
Magnífica, por tanto, esta nueva propuesta intertextual y dialógica de Francisco Peinado, donde la imaginación, el humor o la burla y la mezcla de imágenes pertenecientes a universos diegéticos diferentes, están todas ellas unificadas en su pertenencia a un único universo hipertextual de la fantasía popular de narraciones, fábulas ficcionales y pictóricas, resueltas en la clave de una parodia satírica del imaginario ficcional de occidente; transtextualidad de la cual Francisco Peinado se apropia en un auténtico reto imaginativo de creación entre la pintura y los modernos medios tecnológicos masivos de creación de imágenes, situando con ello a la olvidada y marginada pintura, según algunos agotada y fuera de lugar en este fin de la modernidad, en un nuevo y destacado puesto en esta, como quiero llamarla, *confusa etapa histórica de transición entre edades* que nos ha tocado vivir; donde parece, paradójicamente, que los agotados por saturación son ahora aquellos medios que desplazaron en su día a la pintura, en una vuelta cómica de lo reprimido; al menos en obras de alta calidad como es ésta de Francisco Peinado según mi opinión, y otras obras de artistas extranjeros de la talla de Jonathan Meesl y Albert Oehlen, o nacionales como Curro González o Matías Sánchez. Exposición, finalmente, que hay que agradecer a la espléndida sala, Galería JM, y a su director Javier Marín, que nuevamente nos regala muestras de su buen hacer y coherencia estética de sus siempre arriesgadas propuestas artísticas.

Diego Santos. *Museum in the Mirror*. Salas temporales del Museo del Patrimonio Municipal. Del 18 de diciembre de 2009 al 7 de febrero de 2010

Tecla Lumbreras Kraüel
Universidad de Málaga

La historia de los museos va unida a la historia del coleccionismo, a ese afán por poseer objetos “raros” y “maravillosos” que se manifiesta a muy temprana edad para poco a poco ir desapareciendo a medida que crecemos. En la génesis de *Museum In The Mirror*, cuyo nombre evoca la célebre canción de Michel Jackson *Man In The Mirror*, está esa pasión coleccionista, la del artista Diego Santos (Málaga, 1953), que refleja no sólo los gustos personales de este polifacético creador (pintor, escultor, diseñador de muebles e interiores...), sino también las influencias que recorren sus producciones, y que confirman la conocida frase de Picasso, “¿Qué es en fondo un pintor? Es un coleccionista que quiere crear una colección haciendo él mismo los cuadros que le gustan de otros. Se comienza así y, luego, se va convirtiendo en otra cosa”. Aunque, en el caso de Santos, también sería válida la inversión que Juan Pablo Wert y Miguel Morán hacen de estas imaginativas palabras en *El Arte de Construir el Arte* (1992): “¿Qué es un coleccionista? Un pintor al que curiosamente ya le han pintado otros los cuadros que quería pintar y al que, por tanto, solo le queda comprarlos” o, yo añadiría, “apropiárselos”.

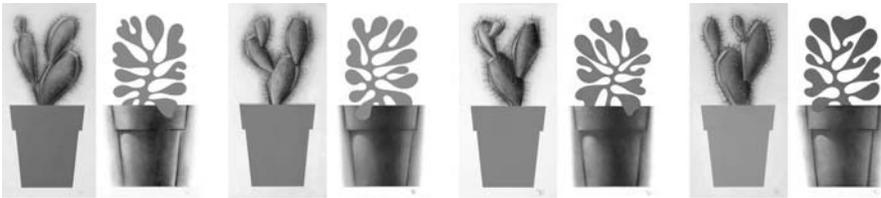
La “apropiación” de objetos identificados o inidentificables, es decir, aquellos de los que desconocemos su autoría, y su contextualización artística, en cuyo origen está uno de los creadores más influyentes del siglo XX, Marcel Duchamp, ha sido una constante en la trayectoria del artista malagueño. Valga como ejemplo, la exposición *Bajondillo/Totems para una playa* (1984) en la que los troncos pintados con formas de animales que adornaban la playa del Bajondillo, en Torremolinos, son elegidos como piezas artísticas para la muestra celebrada en la galería de arte del Colegio de Arquitectos de Málaga; o la instalación en la mencionada sala de *Marco's Mini Bar* (1985), un “pub” diminuto situado en la misma localidad costera. O, en fin, la más extensa cartografía de la Nacional-340 en su paso por la Costa del Sol para constituir un plano-guía de monumentos, muebles y objetos decorativos recogidos en el catálogo-libro *El Estilo del Relax* (1987), recientemente reeditado, ampliando su campo temporal y espacial con un segundo volumen titulado *El Relax Expandido* (2010). En todos estos trabajos Santos se muestra como un buscador, un “google”, si utilizamos una terminología tomada de la informática, que encuentra elementos de origen diverso con los que recrea pequeños universos fortuitos.



1. Foto de Diego Santos fotografiado por Pepe Ponce.

Será a partir de los noventa cuando el artista dirija su atención a la Historia del Arte y comience a reinterpretar las obras de los maestros modernos en una serie de exposiciones que se suceden a lo largo de la década. Así, a la más temprana de *Pensar en Silencio* (Sala de la Caja de Ahorros de Antequera y Galería Pedro Pizarro, Málaga, 1991), en la que rinde homenaje a los cubistas Braque, Picasso y Gris, le sigue *Museum* (Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 1992), donde incluye a Leger, Magritte y Giacometti, hasta llegar a *The New Museum* (Galería La Buena Estrella, Málaga, 1996), que extiende sus referencias a Calder, De Chirico, Modigliani, Matisse, Calder y Man Ray. Y ya en el nuevo siglo, *Decodrama* (Sala Alameda, Málaga, 2001) y *Pensar en Silencio* (Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2006), que continúan y amplían la senda de sus trabajos anteriores. Sin duda, la obsesión de numerosos artistas, en especial de Picasso, por versionar algunos cuadros famosos de la pintura universal es la misma que guía la exploración de Diego Santos sobre los mencionados autores, intentando conocer sus obras desde dentro y estableciendo un diálogo abierto con sus admirados creadores.

Sin embargo, es en *Museum In The Mirror* donde da un paso más en su esfuerzo recolector y sincrético al situar, junto al conjunto de sus recreaciones (más de ochenta obras entre pinturas, dibujos, esculturas, objetos y fotografías), cincuenta y siete litografías y veinte heliograbados de los artistas más destacados de las vanguardias del siglo XX, pertenecientes a su colección particular. Con todas ellas, dise-



2. Cactus.

ña un museo ideal a modo de “collage” expandido, conformando una unidad-instalación, en la que todas las piezas encajan como en un puzzle y en la que subyace un deliberado eclecticismo y libertad personal, de múltiples opciones, abiertas a la reinterpretación de cada uno de los autores elegidos. Ejemplos de este tipo aparecen actualmente en todos los ámbitos del arte visual y sonoro en los que se utilizan imágenes, sonidos o conceptos del mundo circundante y se recombinan para crear una obra nueva. En este sentido, el trabajo de Diego Santos sería equiparable al realizado por los músicos de “hip-hop” cuando “samplean” muestras de los discos de otros artistas, dando lugar al “remix”, donde la versión reemplaza a la creación hasta crear infinitas ficciones narrativas.

Finalmente, el artista-coleccionista deviene en director artístico del museo y agrupa las obras siguiendo criterios basados en los elementos propios del lenguaje artístico (color, forma, volumen, perspectiva, significación), bajo los sugerentes títulos: *En La Luz y La Alegría*, *Atelier Black Déco*, *Construyendo La Forma*, *Trazo y Ensamblaje*, *Cosas Representaciones*, *Sueños Surrealistas* y *La cámara Como Prótesis*. En ellos resume y compendia sus homenajes a corrientes y estilos como el Fauvismo, el Arte Negro, el Art Déco, el Cubismo, el Dadaísmo o el Surrealismo y, muy especialmente, a la pureza del color en Matisse, la simplificación formal de Brancusi y Giacometti, las nuevas perspectivas constructivas de Picasso, Braque, Gris, Leger y Chagall, el nihilismo y la ironía de Duchamp, las provocaciones dadaístas de Meret Oppenheim, las recreaciones oníricas de Dalí, Cocteau y Magritte y, por último, las surreales imágenes de Erwin Blumenfeld, Man Ray, Brassai, Herbert List, Marie et Borel, Nora Dumas o Florence Henri.

Toda una lección de Historia del Arte, a la luz de un contemporáneo.

■ *Oscar Niemeyer*. Del 17 septiembre al 10 enero de 2010. Fundación Telefónica, C/ Gran Vía, 28. Madrid.

Cristina Navajas Jaén
Investigadora vinculada a la UMA

Comisariada por Lauro Cavalcanti, la muestra *Oscar Niemeyer* llega a Madrid gracias a la Fundación Telefónica, en cuyo emblemático edificio de 1929 podremos disfrutarla hasta el 10 de enero. Se trata de una exposición itinerante originalmente ideada con motivo del centésimo aniversario del artista en 2008. Celebramos así la trayectoria de este arquitecto brasileño que activo a los ciento dos años sigue siendo capaz a su lúcida vejez de emocionarnos con cada trazo marcado, según él de manera automática por su intelecto, y que no es otra cosa que el fiel reflejo de una vida llena de pros y contras que ahora recuerda con ternura.

Comenzaremos el recorrido por la muestra, estableciendo una interesante conexión entre nuestro itinerario, y la metodología de trabajo de Niemeyer, arquitecto que emprendió su carrera bajo los postulados racionalistas para finalmente renovar el lenguaje del Movimiento Moderno a partir de su aportación fielmente organicista.

Si bien el artista necesita redactar un texto explicativo cuando determina una solución para su arquitectura, nosotros haremos lo propio con la exposición, que se encuentra dividida en varias secciones en las que cada temática se acompaña de una variedad de elementos explicativos de apoyo, como pueden ser maquetas, dibujos, croquis... y por qué no, pantallas de plasma donde poder adentrarnos con los cinco sentidos en el universo de Niemeyer.

Son varios los módulos temáticos tratados en la exhibición, tales como "Conversación de arquitecto", "Proyectos recientes"... y cada uno de ellos refleja muy correctamente todo lo que tiene que decir de manera individual. Pero lo sorprendente es cómo cada módulo interactúa a su vez desde su propia especificidad con la multiplicidad creada por los demás módulos de la exposición.

Una vez entendido esto, podemos comenzar explicando cómo en la sala dedicada a la "Conversación de arquitecto", uno puede llegar y sentarse en el banco que hay habilitado en el centro del habitáculo, en cuyas paredes poder leer relajadamente párrafos y párrafos postulados por el artista, de modo que una vez finalizada la lectura obtendremos un primer pasaje para llegar a comprender la muestra al completo.

Es ahora cuando nos adentramos íntegramente en el recorrido retrospectivo y cronológico de las obras del autor, desde 1936 hasta la actualidad. Dentro de ese recorrido, que será el eje vertebrador de la muestra, se irán adicionando diferentes

módulos donde se amplían informaciones más concretas acerca de su trayectoria personal y artística.

En paro tras finalizar sus estudios superiores, Niemeyer prefirió trabajar gratis en el estudio de Lucio Costa, en el momento en que una generación entera de artistas brasileños luchaban contra lo vernáculo para imponer la modernidad. Pero no fue hasta 1936, período del Ministro Capanema, cuando Niemeyer comenzó a mostrar al mundo entero lo que era capaz de hacer, con la construcción del Ministerio de Educación y Salud en São Paulo, proyecto que convenció más que el del propio Le Corbusier, quien viajó como invitado a Brasil exclusivamente para la ideación del mismo.

La breve pero intensa coincidencia espacio temporal entre ambos artistas, fue sólo el comienzo de una serie de influencias y admiraciones mutuas.

Debemos detenernos en esta relación, por su importancia en la historia de la arquitectura moderna, y por supuesto contemporánea.

Es tanto el talento de Niemeyer, que ya en la década de los 40, una vez asumida la lección racionalista, fue el primero en atreverse a negar dichos postulados previendo su futura y próxima consumición. Podríamos entender pues, que Niemeyer reinterpreta a Le Corbusier, pero añadiendo a su vertiente más plástica una sensibilidad “diferente”. Por ello, y tal como expresa el maestro francés, el racionalismo de Niemeyer, teniendo en cuenta las variantes del Estilo Internacional, se podría considerar barroco, por evocar la esencia más rompedora, a partir de la deformación de la línea recta.

Efectivamente fue en ese momento de combustión del racionalismo, cuando surgieron alternativas más encaminadas hacia las estructuras libres en creadores independientes como son Alvar Aalto o el propio Niemeyer.

Como hemos dicho, la influencia fue mutua, por ello qué mejor que las palabras de Ozenfant para describir lo que supuso para Le Corbusier la influencia carioca: “Le Corbusier, que durante años proclamó las virtudes del ángulo recto, pasó a pensar diferente, al seguir una talentosa arquitectura que venía del exterior”.

A partir de entonces Niemeyer desarrollará de manera más intrínseca un estilo cada vez más personal, cuyos inicios se observan muy bien en el Complejo Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais) en 1940, cuya iglesia es destacada en la exposición, junto con el Palacio de la Alvorada que luego veremos, en un módulo específico e interconexo al eje vertebrador de la muestra.

Su estilo personal se basa en hacer una arquitectura “diferente y sorprendente”, características tomadas de afirmaciones del propio Baudelaire acerca del arte.

Es también en Pampulha donde se vislumbra el aprecio de Niemeyer por la ingeniería, y más concretamente por las posibilidades plásticas del hormigón armado denostado hasta entonces por no haber sido apreciado en su totalidad.

Tras la realización del complejo Pampulha, se comienzan a ver diferencias

estéticas en la propia obra de Niemeyer, con respecto a sus arquitecturas precedentes, más ligadas al espíritu racionalista; momento en que aprende a idear una arquitectura diferente, y ligada al significado de un país como Brasil que hasta entonces no había encontrado referente en la arquitectura.

Su estilo surge a partir del apego hacia su herramienta más personal, el hormigón armado, que le servirá para liberar al mundo de la tiranía del ángulo recto a favor de la curva como línea de la vida, y es que no podemos olvidar en ningún momento la insistente labor social presente a lo largo de la trayectoria del arquitecto, lo cual lleva consigo evidentemente un claro e intransigente trasfondo político.

Todo lo comentado en el Complejo de Pampulha, es aplicable al onírico proyecto de una nueva capital del país, a la que llamarán Brasilia. Proyecto avalado en todas sus vertientes por Juscelino Kubitschek, empezó siendo una bonita ensoñación para finalmente desvanecerse a la vez que hizo aguas el eje vertebrador del proyecto, que no era otro que la igualdad entre las clases sociales. Ello se vio contaminado el mismo día de su inauguración, en 1960, por la marcha en comitiva de políticos y empresarios.

Pese a ello, es en Brasilia donde Niemeyer, aburrido de hablar de arquitectura propone la máxima integración de las artes, entendiendo la propia ciudad en su vertiente arquitectónica y urbanística, como una obra de arte total. Y es que para Niemeyer “la vida es más importante que la arquitectura”, y no sólo la vida, sino la política, la familia y los amigos.

Consciente de la importancia de la estructura en la arquitectura, edificios de esta ciudad como el Congreso Nacional, el Palacio de Planalto, o el Palacio de la Alvorada, son testigos experimentales de cómo Niemeyer llevó sus postulados tectónicos a su máxima consecuencia mediante la invención de una columna “diferente”, que a menudo ondea a ritmos y alturas “diferentes”, como si de una composición musical se tratase, y es que al fin y al cabo recordemos que sus obras suponen una obra de arte al completo.

Todas las características que apreciamos en cada una de las etapas vistas hasta ahora, suponen un suma y sigue en el curso del arquitecto; una constante a lo largo de toda su obra futura.

Siguiendo el orden cronológico llevado hasta el momento, entramos de lleno en la década de los 60, en la que la revolución brasileña obliga a Niemeyer a decantarse por el exilio si quería seguir creando formas libres.

Con el dolor propio del abandono de la patria, Niemeyer emprendió un viaje que se extendería a lo largo de veinte años, y en el que fuera de todo pronóstico consiguió hacerse hueco como uno de los arquitectos más importantes y valorados, hueco que aún conserva hoy día a sus ciento dos años, gracias a su innovación. Y es que ya lo dijo Le Corbusier: “La arquitectura es invención”.

De su trabajo en Argelia destacamos la Universidad Constantina (Argel, 1968), proyecto seleccionado en la exposición junto con la Sede del Partido Comunista en París, como obras clave fuera de Brasil, y que bien merecen un anexo específico en la muestra.

De entre los proyectos abordados en Europa, destacamos su labor en Francia, donde Charles de Gaulle le concedió total libertad creativa. Y así lo demostró en la Sede del Partido Comunista (París, 1965), que destacamos por sus connotaciones eminentemente políticas, teniendo en cuenta la importancia que Niemeyer concedía a esta dimensión.

Las palabras que escribimos a continuación, pronunciadas por Niemeyer en su etapa europea, son bastante esclarecedoras para entender el trascendentalismo del artista con respecto a la arquitectura brasileña:

“vosotros lo europeos vivís circulando entre monumentos, y nosotros somos libres para hacer de hoy el pasado de mañana”.

Afortunadamente para él, a finales de la década de los 80 se inicia el proceso de redemocratización en Brasil, y el esperado regreso a su estudio en la Avda. Atlántica en Río de Janeiro se convirtió en realidad.

Mientras paseamos por la sala de exposición, siguiendo el orden llevado hasta el momento, nos sorprende una proyección donde se muestran los proyectos concebidos en los últimos años, desarrollados mediante procesos digitales llevados a cabo por su colaborador Jair Valera.

Dentro de su arquitectura más actual, no podemos dejar de citar los escasos, pero efectivos monumentos de protesta que realizó, además del Sambódromo y el Centro integrado de educación pública (Río de Janeiro, 1984). Éste último supone una importante labor social debido a la creación de escuelas integradas en los bajos del Sambódromo, siendo un gran ejemplo de aprovechamiento de la estructura en el edificio.

De estos proyectos recientes, los cuales refuerzan aún más si cabe la trayectoria de Niemeyer, se exponen dibujos originales en los que se muestra el proceso de creación, ilustrando a su vez las fases de concepción de obras como el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1996), el Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Paraná, 2001), o el Auditorio de Ibirapuera (São Paulo, 2002).

De entre todos ellos, el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói supone un hito en su propia arquitectura. No hay más que describir el modo en que surgió la idea del edificio, “como una flor”. Efectivamente emergió de la mente del artista tan rápido como el instante que duró la plasmación de la idea en el papel de la mesa de un restaurante.

De este edificio, el más apreciado por Niemeyer, se podrían destacar muchos aspectos, pero recalcamos el uso de la rampa como elemento funcionalmente transportador del visitante, que tanto recuerda a los paseos arquitectónicos proyectados

por Le Corbusier, solo que en este caso se llena de color.

Una vez finalizado el recorrido cronológico por la obra de Niemeyer, nos centraremos en dos módulos independientes, pero a su vez relacionados con el espíritu de la muestra.

En primer lugar, “La colección Niemeyer. Marcel Gautherot”, es un espacio donde se recogen las fotografías más apreciadas por Niemeyer de todas las que el artista francés Marcel Gautherot ha recopilado a lo largo de su carrera, y es en ellas donde observamos cómo la representación del objeto alcanza en sí misma el grado de obra de arte.

Por último, en el bloque “Vida y Arquitectura”, se recalcan los elementos más característicos del artista que hemos conocido a lo largo de la exposición. Su compromiso por la igualdad social se llevará a cabo a partir de la belleza de las formas.

Y ya que hablamos de belleza, cabe destacar brevemente la importancia de la mujer en su obra, ya que para Niemeyer las curvas femeninas protagonizan superlativamente sus proyectos, los cuales se pueden hacer realidad gracias al hormigón armado.

Su postulado más evidente en sus arquitecturas, se resume en estas palabras:

“No es el ángulo recto lo que me atrae, ni la línea recta, dura, inflexible creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual, la curva que encuentro en las montañas de mi país, en el curso sinuoso de sus ríos, en las olas del mar, en las nubes del cielo, en el cuerpo de mi mujer favorita. De curvas está hecho todo el Universo, el Universo curvo de Einstein”.

Por lo tanto, valoramos esta muestra de una forma positiva por la maestría y elocuencia que reina en ella, a partir de la cual toda la exposición se ve envuelta en ese halo tan misterioso como sencillo que impregna al propio Oscar Niemeyer.

No dejemos de valorar positivamente, el fantástico aprovechamiento del espacio de la sala de exhibición, que como si del interior de una propia arquitectura de Niemeyer se tratase, nos facilita nuestro paseo a través de este maravilloso universo del arquitecto.

Los diferentes colores y texturas que invaden los planos verticales de la sala, nos incitan a pensar que detrás de ello se esconde toda una simbología, y es que no debemos olvidar que Niemeyer es especialista en crear formas originales que acaban convirtiéndose en iconos, iconos que en este caso rememoran la esencia de su país, sin dejar nunca de lado ese espíritu romántico que le caracteriza.

Es tal el talento de nuestro arquitecto, que incluso siendo agnóstico en materia religiosa, tiene la absoluta capacidad de mimetizarse con el creyente para resolver así sus necesidades espirituales. Resulta impresionante cómo consigue desarrollar una empatía tan acusada con respecto a algo en lo que sencillamente no cree, y es que Niemeyer es en sí mismo pura invención, pura sorpresa, como sus arquitecturas.

En definitiva, ese es el espíritu que envuelve lo que hemos denominado el universo Niemeyer, un universo en el que la forma se poetiza y se convierte en un recurso presente a lo largo de toda su trayectoria.

Terminaremos estas líneas, haciendo alusión a lo que es la vida para Niemeyer. En ella hay que llorar y reír; saber aprovechar los momentos de tranquilidad y de diversión. Uno sólo tiene que mirar al cielo y sentir que es pequeño para ser modesto; ver que nada es importante... y es que al fin y al cabo, "la vida es un soplo, ¿no?, un minuto, no hay razón para todo ese odio".



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

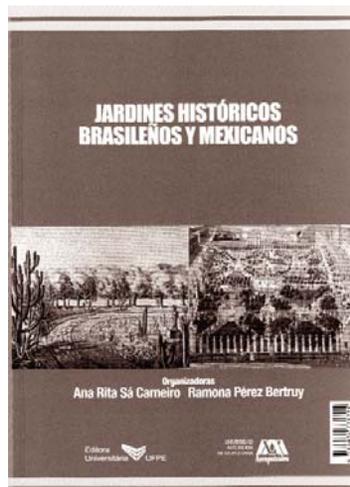
Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Comentarios Bibliográficos

Jardines históricos brasileños y mexicanos. Jardines históricos brasileiros e mexicanos. Organizadoras: Ana Rita Sá Carneiro y Ramona Pérez Bertruy. Recife-México, Editora Universitaria UFPE y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga



El origen de este libro, editado conjuntamente por dos editoriales universitarias de Brasil y México, se halla en un encuentro celebrado en Sevilla en el mes de julio del año 2006 con el nombre de Jardines Históricos Iberoamericanos, coordinado por las doctoras Ana Rita Sá Carneiro y Ramona Isabel Pérez Bertruy. Con motivo de este coloquio se congregó en la ciudad andaluza un grupo de especialistas americanos de habla hispana y portuguesa en el marco del 52 Congreso Internacional de Americanistas: historiadores, arquitectos paisajistas, antropólogos y urbanistas.

Como se dice en la introducción del libro “el objetivo de este coloquio fue discutir los avances de dicha disciplina en diversas áreas del conocimiento, como la historia, el arte, la legislación, la restauración y la conservación de jardines, así como su necesaria conexión con otros saberes científicos y humanísticos.

Los resultados del coloquio se presentan ahora en esta publicación concentrada en las aportaciones realizadas sobre dos países de América, México y Brasil, sin duda los que más aportaciones han realizado a lo largo de su historia a la creación de jardines, favorecidas por la variedad y benignidad de sus climas.

En México los estudios se inician con los jardines prehispánicos, que pudieron admirar Cortés y sus acompañantes y de los que, a pesar de su desaparición, podemos conocer su grandeza y belleza gracias a los cronistas españoles, a los códices y pinturas aztecas. A continuación se exponen los trabajos sobre los jardines de época colonial, sobre los que apenas hay estudios, si exceptuamos las aportaciones de Manuel Romero de Terreros y Eduardo Báez Macías. Junto con los claustros conventuales y algunos huertos privados, a finales de esta época el jardín

público adquiere un gran desarrollo con la creación de jardines botánicos y alamedas, con las que algunas ciudades novohispanas quisieron embellecer los alrededores urbanos, donde los ciudadanos pudieran pasear y tomar el aire fresco, fuera de los atiborrados núcleos históricos. Siguen a continuación los estudios sobre los jardines botánicos, que tanta importancia tuvieron a finales del siglo XVIII, y sobre los jardines del siglo XIX, que denotan la voluntad de los gobernantes mexicanos de ampliar el número de espacios verdes en la capital, siguiendo los modelos de dos grandes capitales europeas: París y Londres. De esta manera aparecieron los jardines del Paseo de la Reforma, de Chapultepec en el DF, así como otros en Cuernavaca. Finalmente el estudio se completa con un ejemplo del jardín del siglo XX, el Parque Polanco, y con otro trabajo, que se aproxima al tema del jardín desde la perspectiva de la literatura. Así pues la ordenación de los trabajos obedece a un criterio histórico, aunque después los enfoques son muy variados, ya que abordan la temática desde planteamientos botánicos, técnicos, artísticos, económicos, políticos, sociológicos, antropológicos y literarios.

Los trabajos presentados son los siguientes:

Estudio introductorio a los temas mexicanos, por Ramona Pérez Bertruy

Iztapalapan Xochitla. El jardín de Iztapalapa como parte del paisaje ritual de la cuenca de México, por Ana María Velasco Lozano.

Los senderos del Edén: arte y naturaleza en el Convento de Santa María de los Ángeles de Churubusco,

por Ramona Pérez Bertruy.

La Alameda de Querétaro. Preclaro ejemplo de la Ilustración Americana, por José Miguel Morales Folguera.

El Paseo Bravo en la ciudad de Puebla, por Arturo Aguilar Ochoa y Gustavo Rafael Alfaro Ramírez.

Jardines botánicos de Guadalajara, México, durante el siglo XIX: un aspecto olvidado de la ciudad, por Rebeca Vanesa García Corzo.

Maximiliano de Habsburgo: paisaje y jardín en México (1864-1867), por Félix Alfonso Martínez Sánchez y Saúl Alcántara Onofre.

El eclecticismo histórico en la arquitectura de jardines de la ciudad de México: 1866-1929, por Ramona Pérez Bertruy.

Los espejos de Polanco: reflejo de un parque urbano, por Noé de Jesús Trujillo Hernández.

La Marchanta de Santiago Tlatelolco: una visión de Mariano Azuela sobre mercados y jardines de la ciudad de México, por Teresita Quiroz Ávila.

En el caso de Brasil la historia del jardín no se inicia hasta el siglo XVII, cuando se crea en el año 1642 en la ciudad de Recife el Parque de Friburgo, que tenía un trazado renacentista y un magnífico emplazamiento rodeado por el agua y con unas extraordinarias perspectivas hacia el mar. Precisamente con un análisis de este jardín seicentista se inician los estudios de los jardines brasileños, formados por diez trabajos de investigadores que habían participado en el Simposio de Jardines Históricos Iberoamericanos, celebrado en Sevilla en el año 2006.

En el periodo colonial se analizan los jardines de los monasterios y de los conventos, donde se destacan las plantaciones frutales, alimenticias y medicinales, para uso privado de las comunidades locales.

En el siglo XVIII se inauguró el Paseo Público de Río de Janeiro, considerado como el primer jardín público de Brasil. Igualmente a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se construyen por orden real seis jardines botánicos en Belém (1796), Salvador (1803), Río de Janeiro (1808), Olinda (1811), Ouro Preto (1825) y Sao Paulo (1825), que tenían la finalidad de estudiar las plantas nativas y exóticas, atender al comercio de la especie con Europa y competir con la producción de Oriente.

A partir del siglo XIX se construyen en las ciudades brasileñas numerosos paseos públicos, siguiendo las modas del paisajismo, que, como en el resto de los países occidentales, cumplen funciones sociales, estéticas y medicinales. Esta moda pervive a comienzos del siglo XX, cuando destaca la figura del ingeniero Saturnino de Brito, uno de los precursores de la creación de espacios verdes en los grandes centros urbanos.

A mediados de siglo surge la figura internacional del paisajista Roberto Burle Marx, que emprendió la tarea de crear un jardín vanguardista con plantas autóctonas. La obra de este artista encumbra el jardín brasileño a niveles de primera talla en el panorama internacional.

No faltan tampoco estudios dedicados al tema de la restauración de los jardines históricos en la escala del jardín

privado.

Diez son los trabajos presentados en el campo del jardín brasileño.

Acolhendo a diversidade: o jardim seiscentista de Maurício de Nassau e a paisagem americana, por Maria Angelica Silva.

A restauração do passeio público do Rio de Janeiro, por Jeanne A. Trindade.

A criação de uma identidade na paisagem do Rio de Janeiro no século XIX: o campo de Santana como exemplo, por Carlos G. Terra.

A construção da paisagem do jardim botânico do Rio de Janeiro no século XIX, por Ana Rosa de O. Oliveira, Cláudia Beatriz Heynemann y Maria Lúcia de Niemeyer Loureiro.

Para além da arquitetura: Ramos de Azevedo e os projetos de jardins para campinas, por Siomara B. S. de Lima.

O lugar do jardim: debates sobre a criação de uma paisagem moderna e brasileira, por Fabiano L. Oliveira.

A restauração do jardim das cactáceas de Burle Marx no Recife, Brasil, por Ana Rita Sá Carneiro.

Trajetórias e conflitos na construção, preservação e conservação do Parque Flamengo, Rio de Janeiro, por Denise Pinheiro da Costa Monteiro y V. Rubens de Andrade.

Modernismo e preservação: jardins históricos e valor documental, por Maria José de A. Marcondes.

Entre o documental e o sugestivo: o jardim da Casa de Dona Yayá, por Vladimir Bartalini.

Como podemos observar, esta obra, abordada desde múltiples enfo-

ques disciplinares, constituye una importante aportación a los estudios sobre los jardines históricos iberoamericanos y, sin duda, se va a convertir en

una referencia obligada para el conocimiento de la historia y la conservación de los jardines en el mundo occidental.

STROLLO, Rodolfo Maria: *L'Osservatorio Astronomico del Tuscolo – Rilevamento e progetti. Con un saggio di D. Maestri e contributi di C. Baldón, L. Donato, A. Ledda, F. Lucchini; presentazioni scientifiche di M. Docci e R. Vittorini*; Aracne, Roma, 2008.

Laura Cemoli
 Università degli Studi
 di Roma Tor Vergata



El Observatorio Astronómico del Tuscolo, construido para instalar los instrumentos ópticos de vanguardia que Hitler había prometido donar a su aliado italiano con ocasión de su visita a Roma en 1938, se presenta hoy como un verdadero y auténtico, un “monumento moderno” de considerables dimensiones y con una ubicación paisajista dominante (con la que se pretendía, seguramente, establecer una correspondencia entre los *Colli Albani* y la monumental sistematización prevista para la no finalizada *Exposizione Universale* de 1942.

Parece, por tanto, bastante oportuna esta iniciativa editorial del prof. Strollo, docente de *Rilievo dell'Architettura* en la Facultad de Ingeniería de la *Università degli Studi di*

Roma Tor Vergata y resultante también de una serie de investigaciones dirigidas por el Departamento de Ingeniería Civil de este Ateneo, con la visión particular del autor y a petición de la estructura científica tuscolana. Por las razones arriba señaladas, y por el singular destino de la fábrica, el gran complejo surgido entre Monte Porzio Catone (a cuyo término municipal pertenece) y Frascati, en las cercanías de la histórica *Villa Mondragone*, merecía ciertamente un análisis profundo que únicamente los instrumentos y las metodologías del levantamiento arquitectónico pueden ofrecer.

Requisados por los rusos como botín de guerra los instrumentos para la observación astronómica –que no habían abandonado jamás Alemania a

causa de la guerra-, el complejo científico ha tenido, en fin, un destino muy distinto al previsto originalmente, también porque el intenso desarrollo residencial de la zona circundante y de la llanura que se extiende por debajo convirtieron muy pronto la zona en inservible para el desarrollo de la delicada función con que había sido ideada; y del resto, ya en la época de la construcción no pocas dudas habían generado sobre diversos aspectos sobre la idoneidad real del área elegida, como el volumen aquí recensionado documenta bien.

Interrumpidos los trabajos por los dramáticos acontecimientos históricos del momento, los trabajos para su conclusión fueron retomados en la posguerra, pero de hecho –a excepción de la instalación durante algunos años de un telescopio por parte de la Universidad de Edimburgo y además en uno de los edificios menores- ha estado destinado a funciones administrativas, didácticas y museológicas. La estructura, no obstante, ha constituido un potente imán para la ubicación de una importante red de estructuras científicas que poco a poco se han instalado en sus alrededores, a partir del *Sincrotrone* del entonces CRNR (después CNEN, hoy ENEA, *Ente per le nuove tecnologie, l'Energia e l'Ambiente*), que entre los años cincuenta y sesenta del pasado siglo era el más potente anillo de aceleración de electrones del mundo, y de la sede del ESRIN (ahora ESA, *European Space Agency*), surgidos ambos en Frascati. Hoy el área que lo rodea, que cuenta también con la presencia del INFN (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare*), el CNR (*Consiglio Nazionale della Ricerca*) y del Centro

Servizi della Banca d'Italia, además de la citada Universidad de Tor Vergata y a nueva sede del ASI (*Agencia Spaziale Italiana*) la zona destaca –y no sólo en Italia- como uno de los entornos mejor caracterizados por una intensa y cualificada actividad científica y del sector terciario avanzado.

De todo este devenir histórico dan amplia cuenta las investigaciones incluidas en el volumen del que se encarga el profesor Rodolfo M. Strollo, que desarrolla pormenorizadamente, por un lado, los acontecimientos relativos al proyecto y ejecución de aquél que fue uno de los últimos frutos de importancia de la consistente actividad edificatoria del *Ventennio* fascista, ilustrando, además, su actual consistencia paisajística y arquitectónica del complejo para ofrecer, en fin, estimulantes propuestas de valorización patrimonial en el ámbito que hemos señalado.

A las diversas fases de la investigación y sus variadas propuestas han contribuido otros docentes, investigadores y estudiosos activos en el Departamento de Ingeniería Civil, como el profesor Flaminio Lucchini, principal responsable de las hipótesis proyectuales de valorización incluidas en el sexto capítulo del libro, los ingenieros Leonardo Donato y Alexandro Ledda, y el arquitecto Claudio Baldoni.

Si el conocimiento de la arquitectura del siglo XX a través del instrumento central del levantamiento arquitectónico es ya una parcela de investigación suficientemente consolidada, que ha visto multiplicarse los estudios de alto nivel científico e intelectual, y, además, varios éxitos de mercado de considera-

ble cualidad en cuando a su nivel de investigación y de edición, este volumen destaca por encima de otros muchos –y no sólo por la singularidad histórica del complejo que analiza-, sino por el cuidado y profundo análisis y su plasmación discursiva.

El volumen se beneficia de dos presentaciones científicas, debidas respectivamente al profesor Mario Docci, una de las máximas autoridades a nivel internacional en el sector del levantamiento arquitectónico, antiguo decano de la Facultad de Arquitectura de la *Università degli Studi di Roma La Sapienza* y Director del *Dipartimento RADAAR*, y a la profesora Rosalia Vittorini, presidenta del *Docomomo Italia*, expresión italiana de las principales organizaciones internacionales para la documentación y conservación de la arquitectura contemporánea. Los dos insignes estudiosos introducen eficazmente la lectura del volumen desde sus respectivos ámbitos de especialización.

Un ensayo de Diego Maestri pone en crisis algunos aspectos relativos al concepto de infinito en relación a la disciplina de la geometría descriptiva y con fascinantes vinculaciones con la astronomía, apoyando las tesis de su exposición con eficaces ilustraciones realizadas por él mismo con técnicas variadas.

Por lo que se refiere a la investigación histórica sobre las fases de proyecto y ejecución, el Observatorio es objeto de análisis de gran profundidad y extensión, que van de la documentación de archivo relativa al proyecto a las fases constructivas, indagando también sobre las principales personalidades

implicadas, desde el astrónomo Emilio Bianchi, el que fuera fundador del *Specola di Merato* en Milán, que ejerció como delegado del propio Mussolini y supervisor del proyecto y obra del complejo hasta su muerte, ocurrida en 1941, a los proyectistas Giovanni Sacchi, también él muerto prematuramente durante las obras en 1942, con sólo 41 años, y Alberto Cugini, hasta un largo etcétera de personajes más o menos importantes: jerarcas y políticos como Dino Grande y Giuseppe Bottai, científicos, dirigentes y empleados del *Genio Civile* o de otros sectores de la administración, hasta los propietarios de los terrenos afectados y expropiados por las obras.

En cuanto a los proyectistas, la documentación presentada en el libro es particularmente interesante porque pone en relieve a dos personajes poco conocidos pero muy interesantes, tanto por sus trabajos de alto nivel profesional en la actividad científica y didáctica en el Politécnico de Milán, elegidos expresamente por el astrónomo Bianchi, como arquitectónica en el área lombarda. En concreto destaca la de Giovanni Sacchi que se evidencia como una personalidad poco estudiada y muy desconocida, pero de alto nivel cultural y artístico además de elevada competencia técnica y tecnológica, en la que sólo la prematura muerte ha impedido que se convierta en figura destacada de la escena nacional de esos años pero que en muchas de sus obras ya expresaba una potencialidad personal y de evidente calidad, y que han sido recogidas diligente al tiempo que sucintamente –por razones de espacio evidentes- en el libro; sería muy deseable, a propósito de esta interesan-

te figura de creador y técnico, una futura y específica investigación y publicación monográfica.

Las vicisitudes históricas de la realización están expuestas con particular profundidad sobre todo en lo que respecta a los acontecimientos, hasta la progresiva reducción de la actividad edificatoria y a su definitiva interrupción en el verano de 1943 (con la sucesiva eliminación de las cúpulas por parte de las tropas alemanas ocupantes), narrando aunque sintéticamente los hechos de la posguerra (incluyendo el regreso de las cúpulas gracias a Rodolfo Siviero, protagonista por aquellos años de muchas recuperaciones de obras italianas indebidamente expatriadas) y las principales modificaciones sucesivas. La cada vez más dramática y convulsa situación de la obra durante la guerra, a la que se añade la prematura desaparición de dos de sus tres artífices, está ilustrada en capítulos específicos y con la ayuda de comentarios periodísticos de la época, de una cronología y de una presentación muy cuidada de las fichas (éstas en apéndice) de la documentación de archivo. Los más sugestivos proyectos están incluidos en una amplia sección (con imágenes a color, como el resto del libro) dando testimonio de una modalidad de proyecto ligado al peculiar momento histórico de la arquitectura de aquellos años, que une la articulada competencia profesional y técnica, con introducciones de soluciones innovadoras, a una práctica y un cuidado aún artesanal en impostación gráfica y en la ejecución de las tablas.

La parte del volumen dedicada más específicamente al levantamiento

está introducida por una cuidada exposición metodológica sobre el “estado del arte” en el sector de la arquitectura moderna, sobre las elecciones operativas adoptadas y sobre todas las investigaciones realizadas, estas últimas con mayor profundidad elaboradas en una serie de esquemas y fichas dirigidos por L. Donato. Continúa el imponente repertorio de dibujos de levantamientos, que nos muestran las condiciones del edificio principal y de los secundarios, a partir de la escala del encuadre territorial para añadirle el detalle arquitectónico y tecnológico.

De notable interés también la sucesiva sección dedicada a las reconstrucciones, que presenta una amplia serie de *rendering* relativa a las diversas soluciones y variantes previstas, en el marco del proyecto, para diferentes edificios del complejo; se trata, en efecto, de un caso ejemplar en el que este tipo de visualizaciones aparece realmente funcional para la investigación histórica y el conocimiento científico, más que una finalización mera exhibición escenográfica y de efecto, como a menudo ocurre. La eficaz capitulación a la imagen fotográfica real, aparece como la opción más válida para sugerir eficazmente al “Observatorio que habría podido ser y no ha sido” como eficazmente escribe el autor refiriéndose a los múltiples condicionantes heterónimos desde los proyectistas a los tristes acontecimientos que determinaron una incompleta y largamente informe realización.

Las propuestas de valorización, presentadas por F. Lucchini, están dotadas también de un eficaz juego entre texto e imagen, ofreciendo diversas

posibles soluciones para una cada vez mayor integración del edificio en la red de estructuras científicas de la zona, acentuando en él sus funciones educativas y divulgativas que parecen haberse convertido ahora en su auténtica vocación funcional. Es también ejemplar el interesante itinerario didáctico-museográfico al aire libre, propuesto por A. Ledda como éxito práctico de su tesis de licenciatura, que ha tenido, además en su tribunal, a los profesores Lucchini y Strollo.

Cierra el contenido del volumen un ensayo de C. Baldoni que expone algunas profundas reflexiones sobre la

identidad de “monumento moderno” del Observatorio, analizando los conceptos de monumento y de modernidad en la cultura actual con oportunas referencias a la fundamental “teoría de los valores” de Alóis Riegl.

Los apéndices finales contienen, además de las ya elogiadas fichas de archivo, sintéticas notas relativas a los principales astrónomos implicados en el proyecto, un glosario de términos científicos y técnicos, un repertorio de leyes y disposiciones concernientes al Observatorio (también específicamente promulgadas) y además los útiles índices analíticos y una cuidada bibliografía.

RAMÍREZ, Juan Antonio:
El objeto y el aura.
(Des)orden visual del arte moderno, Akal, Madrid, 2009.

M^a Teresa Méndez Baiges
Universidad de Málaga



Juan Antonio Ramírez reconocía a menudo que la experiencia docente habitúa de una forma inigualable a discernir lo fundamental de lo accesorio. Es cierto que esta labor solo se puede ejercer apropiadamente si, en medio del maremagnum de información y conoci-

mientos de los que el profesor/investigador se va pertrechando a lo largo de su vida, acierta a rescatar aquello sin lo cual el estudiante sería incapaz de estructurar mínimamente su conocimiento, y de ampliarlo, desde ese horizonte, por sí mismo. Y esta virtud, quizá menos exten-

dida de lo deseable entre el gremio universitario, la aplicaba de igual modo a sus escritos, sobre todo a sus libros, y es, en especial, la nota dominante de éste último, *El objeto y el aura*. (*Des*)orden visual del arte moderno, organizado en torno a seis grandes motivos que sirven para vertebrar lo más relevante del arte de los últimos cien años. A la capacidad de discernir lo esencial de lo superfluo el auténtico maestro (y Juan Antonio Ramírez también lo era de una forma fuera de lo común) añade una especial habilidad para relacionar ideas, obras, nociones diversas, incluso aquellas que en apariencia están alejadas en el tiempo, en el espacio, o conceptualmente, lo cual queda también perfectamente reflejado en este libro: para iluminar esos seis aspectos clave de la historia del arte en la edad contemporánea, Ramírez se remonta al Renacimiento, atraviesa las vanguardias del siglo XX y llega hasta el arte actual.

Pero acudamos a sus propias palabras, pues el afán de claridad que presidía los escritos de Ramírez le hacía mantener la buena costumbre de escribir libros que proporcionaban sus propias "instrucciones de uso", es decir, acompañados de clarificadoras introducciones que explicaban y justificaban los contenidos de los mismos. En la autobiografía que publicó en el número 28 de esta misma revista, el *Boletín de arte*, en 2008, y que ya se ha hecho mítica, también explicaba sucinta pero eficazmente la intención y contenido del libro:

(en él) 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.

Juan Antonio Ramírez albergaba la convicción de que entre el "arte moderno" y el "arte contemporáneo" o postmoderno (según una terminología de cuño anglosajón) no hay solución de continuidad, como puede que tampoco la haya del todo entre el arte de la última centuria y el de siglos anteriores. O mejor, que no es posible comprender, ni tampoco explicar, lo que le sucedió al arte cuando "empezó a perder su calma" sin haber esclarecido y entendido previamente en qué consistía el orden visual anterior, el renacentista, vigente durante aproximadamente quinientos años. Cualquiera que haya tenido que enfren-

tarse a la impartición de una clase sobre el cubismo de Braque y Picasso, por ejemplo, sabe que sin remontarse a los rudimentos de la perspectiva renacentista, difícilmente podrá explicar en qué consiste exactamente el nuevo orden espacial que ambos pintores esbozaron mano a mano y paso a paso. Por eso en *El objeto y el aura* se defiende una idea crucial para entender tanto el arte de origen renacentista como las peculiaridades del arte moderno, a saber, que éste nos ayuda a comprender aquél, y viceversa: “las transformaciones artísticas de la modernidad nos ayudan a comprender en qué consistió el sistema que se ponía en cuestión. Y a la inversa, pues es en el marco de la tradición donde adquieren sentido las revoluciones creativas de los últimos cien años”. De rebote, esta tesis también supone una clara toma de partido en la disyuntiva arte moderno/arte contemporáneo, pues significa admitir que el orden visual de la modernidad no se agotó, como sostienen algunos teóricos norteamericanos (por ejemplo, Arthur C. Danto), con la irrupción de algunas tendencias en los años sesenta, que, como el arte pop, se habrían encargado supuestamente de dar al traste con los planteamientos modernos e inaugurado una postmodernidad que, a decir verdad, en el terreno de las artes plásticas, cada día se nos hace más fantasmagórica.

Entre los argumentos presentes en este libro que avalan la defensa de esas continuidades entre las vanguardias históricas y el arte de las últimas décadas bastaría con mencionar su examen del primitivismo y el multiculturalismo, bajo la convicción de que el neoprimitivismo actual no ha creado, probablemente,

nada nuevo respecto al primitivismo de las vanguardias, o bien la consideración del regreso del aura como la vuelta de algo que nunca se fue. Y a propósito de este último asunto, el título del capítulo en el que se aborda, “Aura: el regreso” contiene este tipo de ligero humor desenfadado que caracterizaba el estilo del autor. Y son también marcas de ese estilo su pericia en el uso de diminutivos (“teatrito”, “juguetito”) que en cualquier otro chirriarían, pero que en la prosa de Ramírez parecen estar como pez en el agua.

Los postulados de este libro se encuentran en perfecta consonancia con una visión no formalista, yo diría que incluso antiformalista, del arte contemporáneo. En consonancia, en definitiva, con algunas de las líneas que guiaban el compromiso de Juan Antonio Ramírez con el arte actual, y que parecen haber anidado de una forma especialmente cómoda en *El objeto y el aura*: el intento, como él mismo confesaba, “de 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”, bajo la consideración de la creación artística como una parte esencial de la “actividad utopizante”.

Quizá porque a ello añadía una actitud intelectual que identificaba el examen y la valoración de artistas contemporáneos con “la resistencia 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”, quizá por esta razón, digo, su mirada al arte contemporáneo resultaba

al mismo tiempo tan libre y tan placentera. Pues en muchos humanistas se desarrolla una perfecta complicidad entre el sujeto de conocimiento y el objeto de estudio, complicidad tan acusada en su caso, que resultaba difícil no dejarse contagiar por ella. En cada uno de sus escritos Ramírez demostraba que sin pasión no hay conocimiento, por eso también *El objeto y el aura* proporciona tantos momentos felices de confluencia entre ambos: por ejemplo cuando habla acerca del circo de Calder, y no duda en considerarla "obra capital de la vanguardia artística". Desde luego, no cuesta nada imaginar la seducción ejercida en el autor por los personajes circenses de Calder, a juzgar por la semejanza de espíritu que se puede percibir entre ellos y las criaturas de lata realizadas por el propio Juan Antonio. Todos ellos, habitantes del afortunado reino de "la ironía, la impermanencia, el placer despreocupado del juego y de la broma", sin olvidar su "valor subversivo, la carga *micropolítica* de su propuesta de que todo se mueva y de que nada tenga la pesada carga de seriedad y estatismo que asociamos al arte tradicional" (p. 63). Me pregunto si es posible, no ya hacer arte, sino dedicarse a la historia del arte contemporáneo sin un espíritu semejante. También aquí radica lo mejor del legado de Ramírez como maestro de historiadores del arte: una variante del ideal de conjunción arte/praxis vital mantenido por los propios artistas de vanguardia.

Juan Antonio Ramírez conocía a la perfección la capacidad creativa que encierra el acto de disponer objetos y palabras en un contexto distinto a aquellos para el que fueron creados, pensa-

dos o escritos. Es precisamente en un contexto distinto donde cobra una nueva realidad la siguiente reflexión de Juan Antonio Ramírez sobre *El objeto y el aura*, su último libro:

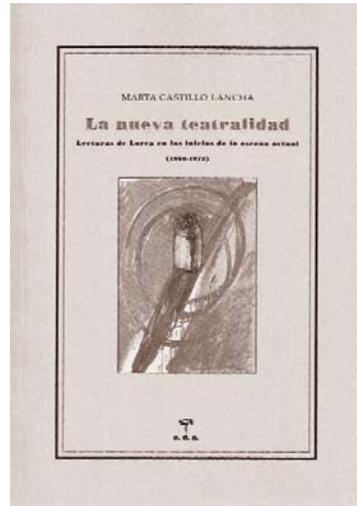
Pero no es otra historia del arte contemporáneo sino un ensayo interpretativo que se plantea los "modos de visión" como fenómenos de tiempo largo (me apropio una vez más del concepto de Braudel). Sí debo decir que he sentido al escribir este libro un notable desasosiego y malignas tentaciones de abandonarlo 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.

Paradójicamente, aunque también estas palabras proceden de su "esbozo de autobiografía intelectual", publicado, como he dicho, en esta misma revista, ahora las leemos en un contexto muy diferente. Cuando las transcribo, no puedo dejar de pensar en un poema de *Bobaladas babelíticas* de Clavelinda Fuster que se titula "Despedida":

*Sobre los montes,
Lágrimas.
Sobre mis ojos,
Lluvia.
Incluso.*

CASTILLO LANCHA, Marta: *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Málaga, e.d.a., 2010.

Enrique Baena Peña
Universidad de Málaga



La nueva teatralidad constituye una rigurosa y documentada historia de la recepción de la obra dramática de García Lorca, desde los inicios de la escena actual hasta su consagración como un clásico contemporáneo. Un revelador estudio en el que puede verse cómo, tras años de continuado silencio, la obra de Lorca irrumpe en el teatro comercial español envuelta en constantes polémicas y, a la vez, cuestionando la norma dramática anterior. A medida que avanza la década de los 60, se nos va mostrando con detalle que la falta de una dramaturgia convencional, el gran "defecto" que se veía en sus obras, pasará a ser su mejor virtud. Será el espectador ahora y no el autor el responsable de descubrir en sus textos una nueva teatralidad, abierta ya a la imaginación de los directores más creativos hasta convertir a Lorca en un hito de la modernidad en cuya poética del espacio escénico surgen los más fecundos experimentos y las

innovaciones de mayor alcance.

Su autora, la doctora Marta Castillo, desarrolla su actividad investigadora en el campo de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, con especial dedicación a la poética y estética de la pragmática literaria y a la recepción teatral. Entre sus publicaciones figura el libro *El teatro de Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, trabajo que ahora se complementa con el presente ensayo. El propósito principal de *La nueva teatralidad* es mostrar cómo los dramas lorquianos son capaces de suscitar lecturas muy distintas y hasta contradictorias, hasta el punto de que su teatralidad viene configurada por la manera en que ha sido recibida. Cada época mira de nuevo a García Lorca y, en suma, tiene una visión propia de su teatro y su función. La comunicación literaria no se limita a un circuito unívoco y cerrado de transmisión desde un emisor

a un receptor, y todavía más en un autor como Lorca cuya acogida ha provocado a lo largo de su historia reacciones críticas muy dispares que oscilan entre el éxito más apasionado y el rechazo más absoluto, a lo que hay que añadir la fuerte presencia de factores extraliterarios, especialmente a raíz de las trágicas circunstancias de su muerte.

La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual se organiza en dos partes precedidas por un preliminar, en el que se resume en poco espacio los objetivos y contenidos, así como la fundamentación teórica y la metodología empleada, y se cierra con un final, titulado "Hacia una poética integral del espacio escénico", donde el lector puede apreciar la claridad con que se condensan las conclusiones extraídas a lo largo de toda la investigación. En la primera parte, la autora centra su estudio en los montajes que Luis Escobar, Antonio Larreta, José Tamayo, Alberto Cavalcanti, J. A. Bardem y Alfredo Mañas realizaron de *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Mariana Pineda*. En sus siete capítulos se resaltan las polémicas suscitadas entre los críticos que defendían la subida de Lorca a las tablas y sus detractores y cómo se va produciendo paulatinamente la conciliación entre ambas posturas.

En su obra podían seleccionarse datos, fragmentos, temas, que reforzaban una visión hiperpolitizada de "poeta del pueblo". Esta interpretación acabó creando un clima de desconfianza en torno a la valía estética del autor hasta el punto que algunos pensaron que, pasado algún tiempo, el interés por Lorca

desaparecería, ya que su éxito se achacaba a una realidad pasajera asentada en las circunstancias político-sociales. La autora, así, nos va descubriendo detalladamente el origen en los años sesenta de esta "utilización" de Lorca, y las oleadas de inciertas desmitificaciones que desencadenó, es decir, aquella necesidad imperiosa de acabar con esta o aquella imagen mítica, dando como resultado visiones contradictorias, deformadas, donde algunos ponían de menos los que otros de más.

De ahí que el objetivo sustancial de este libro consista en estudiar cómo ha sido recibido el teatro lorquiano en determinados momentos de su historia literaria; analizar la incidencia de las condiciones sociales y cambios históricos a que se ha visto sometido en su progresivo entendimiento; y siempre sin olvidar que cada época establece conexiones ideológicas peculiares con la obra lorquiana, permitiendo unas veces actualizarla y resemantizarla a la luz de nuevos significados, y, otras, forzándola para que comunicara objetivos fijados de antemano; o simplemente, en tantas ocasiones, condenándola.

Todos esos usos dependen de un sistema de valores, de la ideología, del gusto de los receptores y de múltiples variables extrínsecas que condicionan al receptor a seleccionar unos aspectos y pasar por alto otros. Por eso la finalidad última de esta pormenorizada investigación consiste en advertir a los lectores que cualquier aproximación a los textos lorquianos exige no olvidar en ningún momento la densa red de lentes mediadoras que la historia de sus recepciones ha ido depositando en cada

uno de nosotros, condicionando activamente nuestra mirada de las obras.

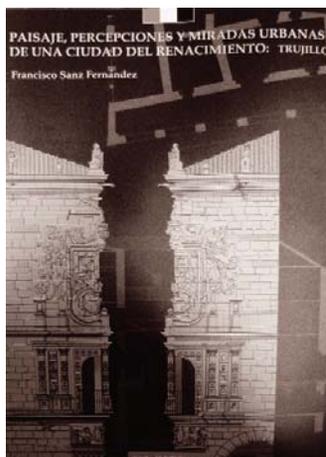
En 1971, con la representación simbólica de *Yerma* realizada por Víctor García, seguida de la defensa de un nuevo concepto de lo trágico hecha en 1972 por Buero Vallejo, se inicia un cambio de horizonte en la recepción teatral de García Lorca. Este aspecto es estudiado a fondo en la segunda parte del libro, donde se da cuenta detallada de la revalorización del teatro lorquiano, del descubrimiento y aceptación de su nueva teatralidad y de la institucionalización de García Lorca como uno de los grandes dramaturgos del siglo XX. No era el mito-Lorca lo que confería ya el

éxito a este teatro sino la reacción mítica que la magia de sus textos producía en los receptores.

En suma, este libro viene a poner de manifiesto la existencia de toda una serie de factores de índole diversa que orientan y condicionan nuestro contacto presente con las obras lorquianas; elementos que hemos de tener en cuenta incluso cuando nos enfrentamos a los textos en una lectura aislada y ocasional. Quizás sólo de esta manera, si nos hacemos dueños de los mecanismos de la comunicación literaria, al tomar conciencia sensible de ellos, nuestra lectura se complete con la libertad que otorga el conocimiento.

SANZ FERNÁNDEZ,
Francisco: *Paisaje, percepciones y miradas urbanas de una ciudad del Renacimiento: Trujillo*, Consejería de Cultura / Junta de Extremadura, Badajoz, 2009.

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga



El conjunto urbano y monumental de Trujillo constituye uno de espacios paisajísticos e histórico-artísticos más representativos de Extremadura y el

occidente peninsular. Su emplazamiento en mitad de la penillanura trujillanocacereña, un entorno peniaplanado con una altitud media de cuatrocientos cin-

cuenta metros sobre el nivel del mar, y encajado en un paisaje de riberos y afluentes pertenecientes a la cuenca hidrográfica del Tajo, hacen de su tierra y alfoz un espacio con una gran riqueza y diversidad bioarqueológica y paisajística. Es un espacio sinestético que la naturaleza y el hombre han modelado a lo largo de los siglos hasta configurar un escenario de los sentidos del que participen mancomunadamente la avifauna, la arquitectura acuática —charcas, presas, aljibes, pozos y pozas, norias, etc.—, el bosque mediterráneo, con sus retamas, encinas y chaparros, el espacio urbano con sus callejas, caminos y viarios, y un conjunto de monumentos levantados en granito que se funden con el paisaje recreando una gran escultura de tonalidades ambarinas y cerúleas.

Podría afirmarse que el mayor activo patrimonial de esta ciudad reside en el mimetismo en el que a lo largo de dos mil años se han fundido su paisaje de huertas y berrocales con la arquitectura y el espacio modelado por las distintas culturas —lusitanos, romanos, godos, bereberes, sefarditas, peruleros, duraznos, novohispanos,..— que la han habitado; un viaje de más de veinte siglos durante el cual, por distintas razones, se renunció a urbanizar el medio urbano contiguo a los costados septentrional y occidental de su cota más elevada: en un primer momento coronada de un *castellum*, durante la dominación hispanomusulmana cercada por una alcazaba y un alcázar (ss. IX-X) que, junto a las de Gormaz en Soria, Mérida en Badajoz y la desaparecida muralla de Medina al Zahara en Córdoba, fue uno de los baluartes más importantes de la

Marca Media de Al Andalus, como atestiguan la arqueología y las fuentes hispanoárabes como *Al-Istajri* o *Al-Idrisí*.

La fusión de estos elementos naturales con la semblanza modelada por el hombre a partir de la piedra de granito ha consentido que Trujillo sea una ciudad rodeada de una variedad de vistas y matices perceptuales que constituyen el mejor testimonio de su acervo cultural, su crisol de culturas, que el viajero puede contemplar. De modo que, entrando por el camino de Plasencia, que comunicaba la metrópoli diocesana, atravesando Monfragüe, con Trujillo y no pocas *villae* suburbanas como Casillas o Pascualete, es fácil descubrir la silueta de una medina hispanomusulmana que parece haber permanecido incólume desde los tiempos de la dinastía Omeya. Otro tanto puede decirse de la ciudad que el viajero descubre a su llegada desde el viejo camino de Madrid, que transitaron en jornadas regias y en distintas visitas, el Emperador Carlos V, su hijo Felipe II o el tercero de la dinastía, donde no será difícil descubrir la panorámica estereográfica de una ciudad renacentista que nos recuerda a las *veduta* abocetadas por el corógrafo holandés A. Van den Wyngaerde. Y qué decir de los caminos reales de Sevilla y Guadalupe, estrechamente vinculados a algunos de los acontecimientos más importantes de la historia de España: desde la guerra de Sucesión a la corona entre doña Juana la Beltraneja y doña Isabel I, al proceso de colonización y conquista del Nuevo Mundo. Caminos desde lo que se percibe la silueta de torres, agujas, cimborrios, cruces, humilladeros, soleadores y espacios placeros que rodea a esta

magnífica ciudad, en parte levantada con el capital indiano de los linajes Pizarro, Altamirano, Orellana, Meneses, Carvajal, De las Casas, etc. etc.

Pocas veces, transcurridos tantos siglos, podemos disfrutar de un testimonio arquitectónico y natural tan relevante como el que representa la ciudad de Trujillo, y del que han sido testigos numerosos viajeros que han dejado constancia de sus percepciones en bocetos, dibujos, grabados y texto piriagéticos.

Podemos así afirmar que Trujillo ofrece un medio urbano cargado de matices y cualidades que sumadas por agregación configuran un escenario único. Y es único por el color de su arquitectura, la riqueza de los cortes de cantería que realizaron sus más de doscientos maestros de cantería del siglo XVI, por sus múltiples percepciones y perspectivas: ya medievales, ya conmensurativas; por la monumentalidad de sus palacios, por la dimensión histórica de los personajes que la habitaron: desde la sobrina del Papa Pío II, doña Juana de Aragón Piccolomini, al cardenal de Tarragona Gaspar Cervantes de Gaete, el comendador de Bétera y protector de Miguel de Cervantes y Tirso de Molina, don Fernando Pizarro de Orellana, o los ya citados conquistadores.

Y de estos y otros aspectos, como la música, los llamados gastos de prestigio y propaganda o el urbanismo renacentista, nos habla la obra del Dr. Francisco Sanz Fernández: *Paisaje, percepciones y miradas urbanas de una ciudad del Renacimiento: Trujillo*, editada por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

Como en sus anteriores trabajos

de investigación relacionados con el urbanismo y la arquitectura, Francisco Sanz ha procurado con este texto la recuperación de aquellas percepciones y miradas, tangibles e intangibles, diacrónicas y sincrónicas, o puramente semióticas que rodean el entorno urbano trujillano, una línea de trabajo que ya había sido profundizada por él anteriormente en diversos espacios de nuestra Edad Moderna como Valdefuentes, Toril y otros, situados todos en la Alta Extremadura. Se ha valido para ello de nuevos enfoques metodológicos que han buscado su esencia en algunos principios de la escuela de Erwin Panofsky —método iconográfico— y Ernst H. Gombrich —testigo ocular—, añadiendo interesantes percepciones y reflexiones basadas en los principios de la escuela italiana y, esencialmente, en los estudios del arquitecto Ludovico Quaroni —escalas de percepción—.

El texto se articula a través de dos grandes capítulos: uno dedicado a reconstruir lo que J. Burckhardt llamó «la cultura del Renacimiento», esto es aquellos aspectos relacionados con el coleccionismo, la fiesta, la música, entradas reales y demás gastos de prestigio y propaganda que rodeaban a una ciudad española en tiempos de los Austrias. Para ello se ha servido del rico legado intelectual brindado por el Dr. Antonio Bonet Correa. Y otro, más amplio y variado, por la cantidad de matices que ofrece, en el cual se analiza el crecimiento urbano de Trujillo en los tiempos de la conquista y colonización americana, durante los reinados de Carlos I y Felipe II.

El libro incorpora además una

variada bibliografía que comprende obras contemporáneas en italiano, inglés y castellano. Así como una muy amplia colección de títulos de fuentes tratadísticas históricas, especialmente centrada en teoría arquitectónica y artes del color: de los tratados de corte de cantería de Alonso de Vandelvira y Philibert de l'Orme a los prontuarios de C. Cennini o Ignacio Gárate.

Destaca igualmente la información gráfica, los dibujos y planos, las fotografías y el propio diseño de la publicación, todo realizado bajo la sólida

información y el cuidado del autor, con la ayuda del arquitecto Miguel Sanz.

En definitiva, creo que este libro sienta unas bases sólidas para la recuperación histórica, patrimonial y cultural de uno de los espacios urbanos capitales del Renacimiento español; espacio que si bien es ampliamente conocido, dada su entidad turística, carecía del aporte científico necesario que pondera el papel que jugó esta ciudad en el devenir de España desde la baja Edad Media al siglo XVII.

TORRES AGUILAR,
Francisca: *El cartel de la
Semana Santa de Málaga
(1980-2008)* Málaga,
Universidad, 2009.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Para bien o para mal, la Semana Santa y todos los aspectos relacionados con ella forman parte, de manera indisoluble, de la idiosincrasia y *modus vivendi* de Andalucía y, singularmente, de la ciudad de Málaga. Aun a riesgo de que alguien pueda pensar de que semejante afirmación no vaya más allá del socorrido tópico -por lo demás, costumbrista y

castizo- promovido desde la exaltación de los 'valores eternos' de una comunidad, lo cierto es que basta echar una mirada a nuestro alrededor para comprobar que, a veces, la frase se nos queda corta. Y es que, trascendiendo los escrúpulos dictados por los previsibles y consabidos laicismos, agnosticismos y anticlericalismos y con independencia

de ellos, lo cierto es que las celebraciones de la Pasión de Cristo *secundum Vandaliám* hace ya mucho tiempo que dejaron de ser un fenómeno exclusivamente religioso. De hecho, el día a día demuestra su reconversión en realidad polimórfica donde, además de lo sacro, hacen acto de presencia los componentes antropológicos, históricos, culturales, sociológicos, folclóricos, literarios, musicales, artísticos, etnográficos e, incluso, políticos y económicos que contribuyen al indiscutible papel vertebrador de la fiesta y las Hermandades en el seno de las respectivas sociedades locales, fomentando simultáneamente su dinamismo y valores identitarios frente al fenómeno de la globalización.

En el caso de Málaga, cinco siglos nos contemplan. Desde la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla en 1487 han sido numerosas y brillantes –otras no tanto– las páginas escritas por las Hermandades y Cofradías en su simbiosis con el componente humano de la ciudad. Atrás quedó su complicidad con las grandes Órdenes religiosas y los grupos que, desde el Quinientos, fueron alentando e incrementando su presencia para contribuir a paliar con su espíritu de previsión, esfuerzo y decidida modernidad las deficientes infraestructuras benéfico-sanitarias, asistenciales y funerarias de la época. Atrás quedarían también los exilios y traslados forzosos que las arrancaron de sus sedes primigenias, así como los denodados esfuerzos por sobrevivir frente a tantas revoluciones, exclaustaciones, desamortizaciones, reducciones, enajenaciones, incautaciones y destrucciones. Incluso lograron superar con

éxito el amargo trago de los años 30 del pasado siglo XX, con la trágica lucidez de quien habiéndolo poseído todo, el destino le obliga a proseguir el camino sin nada. Con la feliz llegada de la etapa democrática, el proceso ha ido depurando comprometidas y casi ‘inevitables’ vinculaciones, abriendo una puerta esperanzada a unos cada vez más sinceros deseos de autenticidad y a un esplendor institucional y material sin precedentes, aun cuando convenga recordar en este punto que también se puede morir de éxito.

A la última tesitura da cumplida y eficiente respuesta este libro. En la sociedad de la información, existir es sinónimo de publicidad, propaganda y difusión. Sin embargo, hace décadas que el cartel, como género pionero en estas lides, dejó de cumplir esta misión, habiendo cedido su puesto a otros procesos mediáticos transmisores de la novedad prácticamente al segundo de producirse. Relegado por las circunstancias a ejercer de ‘reliquia’ del pasado, el cartel perdura en nuestras vidas, ‘condenado’ a ser un vestigio ‘arqueológico’ de las tecnologías de la información, superado por su propia obsolescencia y ‘fossilizado’ en pro del consumo cultural como resultado de su connatural e incontestable eficacia estética.

Sin abandonar tales presupuestos, el cartel de la Semana Santa suma un problema específico cual es su fascinante ‘inutilidad’, por cuanto ni tiene que convencer a los adeptos de esta celebración ni resulta ‘rentable’ como recurso publicitario de cara a la gran masa de usuarios, merced a la sofisticación y grado de especialización de los actuales

conductos comunicadores. En consecuencia, su pervivencia responderá exclusivamente al sostenimiento de una tradición y a la perpetuación de la 'liturgia' inherente a los 'ritos' que rodean la elección del autor, su misma elaboración y, por supuesto, a su presentación y ulterior juicio público, casi siempre controvertido y polémico, por los sectores interesados. Todos estos aspectos y muchos más son objeto de inteligente y exhaustivo análisis integrador por parte de Francisca Torres Aguilar. Con admirable ecuanimidad e incisiva capacidad de síntesis, la autora se acerca a la problemática intrínseca a este carismático subgénero integrado en la categoría del 'cartel cultural', compañero de fatigas de otras modalidades de tanta solera y prestigio en la creación gráfica publicitaria española como el cartel taurino, el de Feria o el de Carnaval, avalados por una dilatada y fructífera trayectoria desde los años finales del XIX y primer tercio del XX.

Desde su fundación en 1921, la Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga ha venido liderando a través del cartel la imagen oficial de la Semana Santa. La brillantez, riqueza, variedad y calidad plástica de los carteles generados desde este organismo hasta 1981 fue objeto de una memorable exposición en el desaparecido Museo Diocesano de Arte Sacro. El evento no sólo redundaría en una merecida puesta en valor de este género, sino que alumbró un, no menos, antológico estudio monográfico por parte de los malogrados profesores Juan Antonio Ramírez Domínguez y Agustín Clavijo García. El signo de los tiempos y el surgimiento de nuevas problemáticas en torno a la cues-

tion, hacían obligada la continuación de aquella obra hasta el momento actual. En absoluto resulta gratuito afirmar que el trabajo de Francisca Torres Aguilar es más que digno 'sucesor' de aquel. Es más, pese a la honrada y premeditada vocación continuista con respecto al mismo, las circunstancias actuales y la renovación historiográfica impulsada por la crítica histórico-artística española desde el Departamento de la Historia del Arte de la Universidad de Málaga –en cuyo seno se ha formado la autora– permiten corroborar que este libro supera a su predecesor en la sistematización, unidad y alcance de sus planteamientos y aseveraciones.

Dos bloques fundamentales pueden distinguirse en la estructura del libro. El primero representa un excelente status quaestionis sobre el cartel, su razón de ser y su protagonismo como elemento publicitario por excelencia, en unos momentos en los que la difusión se imponía a la estética y la funcionalidad transmisora a la 'fossilización' romántica impuesta por la, siempre inexorable, obsolescencia mediática. Pintura, fotografía y procedimientos mixtos consolidaron, pues, una tradición que, hoy por hoy, subsiste más por cuestión 'ritual' o 'sentimental' que pragmática. Desde ahí, la autora profundiza en la idiosincrasia del cartel de la Semana Santa como un género de fuerte impronta vernácula. Para avalar sus tesis, Francisca Torres desarrolla un excelente recorrido panorámico y crítico por la trayectoria del cartel de Semana Santa en Andalucía y en otras ciudades de España donde esta fiesta goza de secular relevancia y hondo calado popular. Sin menosprecio

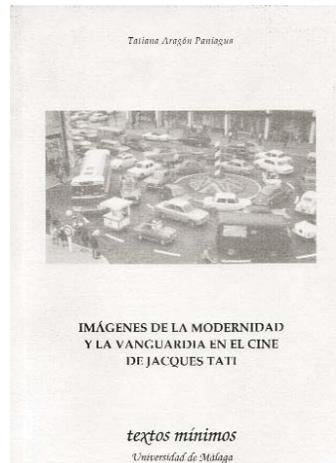
del estudio particular desarrollado en el segundo bloque del libro, el primero constituye, por derecho y méritos propios, una de las grandes –de las muchas– aportaciones del libro, por tratarse de un estudio que amplifica su solvencia científica y, sobre todo, su utilidad a cualquier estudioso, aficionado o lector, sea del entorno que sea.

El análisis histórico de la segunda etapa del cartel de la Semana Santa de Málaga, el análisis del lento acceso a los nuevos códigos visuales, la problemática del cartel ‘por encargo’ y su trasfondo como pretexto generador de una colección pictórica y las otras lecturas posibles sobre una iconografía marcada por la tradición ceden el testigo al estudio de los comitentes, sus anhelos, presiones, autocensuras, contradicciones y exigencias. Tan compleja realidad convive en las páginas de este libro con la dispar postura de los artistas implicados, sus expectativas, ‘experimentos’, limitaciones y autolimitaciones, sin olvidar la polémica y ‘eterna’ dialéctica Fotografía versus Pintura y el ensayo de catalogación y sinopsis verificada sobre los carteles oficiales y la galería de los que

podieron serlo entre 1980-2008. Asimismo, y en su intención de brindar al siglo XXI una obra alineada con la vanguardia y el espíritu de la modernidad, Francisca Torres Aguilar nos sorprende con novedosas aportaciones en torno a las nuevas posibilidades de difusión de la Semana Santa y las Hermandades que la configuran a través de la Red, dotando con ello al trabajo de una dimensión universal sin precedentes que amplían el espectro de público interesado más allá del ámbito local, mucho más allá de los fervorosos ‘hinchas’ de la Pasión de Málaga, e incluso más allá de los estudios convencionales y ‘clásicos’ sobre el cartel. Justo es decir que semejante ‘milagro’ ha sido posible gracias a una lucidez crítica y unas dotes investigadoras excepcionales, que nos introduce con sutileza en la problemática de un producto mediático tan controvertido como el fenómeno que publicita que, hoy como ayer, nos permite que cada primavera sigamos viviendo inmersos unos días en la perenne víspera del gozo que acompaña la contradicción inherente a las luces y sombras de un redivivo Barroco.

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana: *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Málaga, Universidad, Colección 'Textos Mínimos', 2006.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Pocos conceptos han sido tan intensa y apasionadamente debatidos, dentro y fuera del Arte, como los de 'modernidad' y 'vanguardia'. En efecto el 'ser' moderno, el 'estar' en vanguardia o 'sintonizar' con la modernidad ha hecho correr ríos de tinta en torno a las reacciones, actitudes o 'compromisos' que rigen o 'deben' regir los comportamientos, pautas y líneas de actuación de quienes, desde siempre, desean seguir mirando hacia delante sin perder nunca la vista de lo que se deja atrás; pues, de lo contrario, la conquista de lo realmente 'moderno' habría sido una empresa más ilusamente absurda que realmente factible. Si, de entrada, esta afirmación desenmascara más de un tópico a propósito del sentido de la 'modernidad' y la 'vanguardia', otro tanto sucede cuando se pretende convertir en exclusivas de las artes plásticas las transformaciones experimentadas por el mundo de las imágenes y los sistemas que las gene-

ran. Por fortuna, nadie cuestiona el sugestivo experimentalismo desarrollado por la fotografía y el cine en este terreno, pero, por si acaso, nunca viene mal que alguien no lo recuerde de vez en cuando.

Tremendamente oportuno en semejante tesitura se nos muestra este libro de Tatiana Aragón Paniagua. Aplicando un dominio profundo del bagaje conceptual, que se desliza sigilosamente por los resquicios de la filmografía de Jacques Tati, esta joven –al mismo tiempo que muy sabia– investigadora preconiza, de manera muy oportuna, un diálogo y, a la postre, una reconciliación entre la teoría del Arte, el inconformismo que anima, y constantemente inquieta los impulsos creativos del artista y el debate de fondo que confiere un aroma permanentemente fresco a los posicionamientos de vanguardia y su proyección 'militante'. En líneas generales, podría afirmarse que Tatiana

Aragón Paniagua adopta como fascinante 'pretexto' el cine de Tati para construir un discurso contenidamente dialéctico, en virtud del cual los presupuestos artísticos, ideológicos y, sobre todo, estéticos que animaron las vanguardias históricas se ven inteligentemente reflejados, aunque 'inevitablemente' subjetivizados, en la obra del cineasta.

De ahí, que se haya procurado establecer la conexión y la 'comunidad' de su filmografía con el ideario estético e ideológico de los movimientos artísticos contemporáneos, planteando una visión poliédrica donde lo formal, lo temático, lo iconográfico e, incluso, lo técnico juegan un papel decisivo en la impresión de conjunto del resultado final. Planteamiento poliédrico para una personalidad con varias 'caras', en su versátil condición de actor de teatro y cine, mimo, cantante y artista de *musichall*, cómico televisivo, guionista y, por supuesto, realizador cinematográfico que encarrila el género cómico hasta las más altas cotas de la historia del 'séptimo arte' en la vecina Francia. Qué duda cabe que, de entrada, este planteamiento metodológico resulta, cuanto menos, novedoso además de muy esclarecedor para comprender la producción artística del siglo XX como un *continuum*, donde más que el 'formato', el 'medio', el 'accidente' transmisor, en suma, importa más el propósito creativo, el impulso comunicativo y la reflexión conceptual. Semejante abanico de posibilidades insta al creador a construir un discurso, a dejarse seducir por él, sin dejarse constreñir por el marcaje implacable y unívoco de una determinada senda,

viéndose empujado, consecuentemente, por el reto de simultanear, yuxtaponer, conjugar lenguajes, iconos y poéticas; en definitiva, por la opción de elegir la vía que juzga más adecuada para exteriorizar sus emociones, sin dejar indiferente al usuario y, por ende, en aras de involucrarlo y hacerlo partícipe de sus expectativas y deseos.

En un primer bloque, la autora se sumerge en las profundidades abisales del pensamiento y la teoría artística para elaborar una apretada, certera y acertada síntesis de lo que la vanguardia es, representa, supone y significa como actitud que despierta en el artista el deseo interior de estimular y desarrollar aquellas capacidades que, desde la mirada crítica hacia lo 'políticamente correcto', le arrastran a la conquista de la modernidad y consagran su propia metamorfosis en el 'ser' moderno. Desde Baudelaire -como no podía ser menos- a la cabeza, pasando por Worringer, Simmel, Ortega, Bürguer, Rubert de Ventos, Benjamin, Sedlmayr, Horkheimer, Adorno, Le Corbusier, Jencks, Lyotard o Baudrillard, entre otras 'testas coronadas', Tatiana Aragón construye una auténtica antología historiográfica en torno a los conceptos de 'modernidad', 'vanguardia' y 'posmodernidad' que, lejos de poder ser entendida como 'superflua', se antoja sumamente útil a la hora de captar las verdaderas intenciones del libro. No en balde, y además de refrescar la memoria del lector especializado, la acertada inclusión de este *corpus* instruye al neófito en estos temas e introduce al mero cinéfilo en el campo de una propuesta de análisis fil-

mico que trasciende la pura visualidad y reivindica para el director de cine y su obra –al igual que para un pintor y su cuadro de caballete, desde una perspectiva clásica- un tratamiento totalizador que nos descubre sus inquietudes intelectuales como creador, sus pulsos frecuentes frente a la fenomenología artística y la demostración fehaciente de una ‘modernidad’ cinematográfica en diálogo e intercambio constante con su homóloga estética y, particularmente, ‘plástica’.

Por su parte, el segundo bloque del libro permite a la autora ‘aterrizar’ de lleno en la cuestión de fondo: el cómo, cuándo, dónde y porqué se manifiesta la vanguardia en complicidad con la modernidad del cine de Jacques Tati. No podía haber calificado la autora de mejor modo esta labor introspectiva que con el término de ‘visiones’. Porque, en definitiva, visiones son y seguirán siendo siempre las perspectivas que un realizador como Tati nos viene dejando acerca de su *modus intelligendi* el mundo, sus miserias y resplandores, sus protagonistas y situaciones, participando –podemos llamarlo así- de un ‘espíritu de época’ que, gracias a su intuición, receptividad y vocación de *uomo universalis*, le permitió demostrar que su sensibilidad estética caminaba al mismo ritmo que la de los intelectuales que imprimieron forma teórica a la modernidad y ulterior posmodernidad.

Seis largometrajes –*Jour de Fête, Les Vacances de Monsieur Hulot, Mon Ocle, Playtime, Trafic y Parade-* jalonan el ejercicio de aproximación de

Tatiana Aragón al legado de un cineasta que –en complicidad con el señor Hulot, su *alter ego*- supo entender y hacer suya la idea de rentabilizar magistralmente el *gag* más allá de su primaria y ¿frívola? misión de procurar, a través de la risa, un elemento tonificante que contribuye a aligerar la rutina de nuestro devenir existencial, merced a la distensión psicológica del espíritu. Podría haberlo hecho e, indudablemente, con no menos habilidad y éxito; pero entonces habría traicionado el compromiso esencial de todo artista ‘moderno’ que -no lo olvidemos- ,según Baudelaire, no sería otro que el *comprometido con los nuevos tiempos, que asume el cambio, la novedad y lo insólito que aparece en el vivir cotidiano. Es independiente, defensor de su propia subjetividad, se enfrenta claramente a la tradición establecida de un arte vuelto al pasado y trata de reproducir ideales de equilibrio y estabilidad con validez general.* Inspirado y ‘arrebatao’ por tales motivaciones, Tati convierte su arte en herramienta y agente transformador de la realidad, mediante la ironía, la crítica y la visión desacralizadora de las realidades cotidianas en su caso, recordándonos cómo la ‘necesidad’ de reír no hace sino satisfacer valores innatos y consustanciales del ser humano como la burla del decoro, el afán de cuestionar y criticar lo establecido para procurar y provocar mejoras sociales y la tendencia a estilizar y transformar en un pasto sintetizado y presto para el consumo la esencia de nuestras situaciones diarias. Y, lo más meritorio, sin amedrentarse por los ‘riesgos’ y ‘audacias’ que hicieron suyas los cineastas de los ‘nuevos

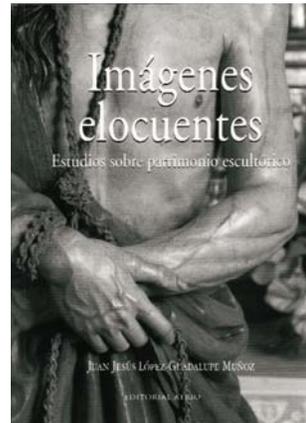
cines', ni cohibirse tampoco por la sinceridad de quien exterioriza y comparte en sus películas el triunfo de una sensibilidad artística e ideológica, peculiar, inconfundible y concreta que coquetea con lo *pop* y lo *kitsch*, al tiempo que desnuda sin pudor las 'perversiones' y 'rituales' consumistas.

En definitiva, 'solo ante el peligro' e irreductible en su empeño de propiciar una unión certera y verdadera entre el arte y la vida, Jacques Tati experimenta, de la mano y de la exquisita precocidad intelectual de Tatiana Aragón Paniagua, una feliz 'puesta en valor'. A lo largo de las páginas de este libro, ella nos invita -como lectores primero y espectadores después- a romper nuestra pasividad y eliminar distancias y susceptibilidades respecto al cómico y cineasta galo. Sin

menoscabo de su rigor científico e impecable calidad literaria, el libro consigue implicarnos de lleno en el hermoso proyecto de Tati de hacer reinar la belleza de la risa y el carácter liberador de lo lúdico que -recordando a Adolf Loos- vuelve a sacar a la palestra la magia del 'arte como juego', en cuanto a catalizador de caprichosas metamorfosis interiores que, desde luego, tendrán beneficiosos y 'saludables' efectos en todos nosotros. Y es que, ya no será tan fácil avergonzarnos ni ruborizarnos cuando algún quisquilloso malhumorado quiera 'reprocharnos' y echarnos en cara nuestra falta de 'seriedad', haciendo resonar en nuestros oídos aquellas palabras tan 'solemnes' de Horacio: *Spectatum admisi risum teneatis amici* ('Contemplado esto, ¿podéis, amigos, contener la risa?'). ¡Por supuesto que no...!

■ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Editorial Atrio, 2009.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Decía Federico García Lorca que la estética genuinamente 'granadina' era la del diminutivo, la de la cosa minúscula, y sus creaciones justas, la del cama-

rín y el mirador, de bellas y reducidas proporciones, así como la del jardín pequeño y la estatua chica. Esa misma estatua chica -que, sin discusión, perso-

nifica la *Inmaculada* de Alonso Cano de la Sacristía de la Catedral- puede resultar encantadora y coqueta en sus dimensiones, pero inmensamente sublime y metafísica en su esplendor y plenitud plástica, hasta el punto de resultar hondamente paradigmática de esa estética esencial que Antonio Gallego Burín imaginase encerrada, como si de un mágico y concentrado perfume se tratara, en el pequeño pomo de cristal y oro del alma de la ciudad del Darro.

Pasados los años, han sido muy numerosas las aportaciones que han engrandecido, cuantitativa y cualitativamente, el prontuario historiográfico del Barroco en Granada, una de las más sugerentes facetas de esa maravillosa piedra preciosa a la que, metafóricamente, es susceptible de compararse el universo maravilloso y contradictorio –uno y múltiple, homogéneo y caleidoscópico al mismo tiempo- de uno de los períodos culturales más apasionados, prolíficos y complejos de la Historia. En este sentido, no constituye un tópico recurrente recordar, una vez más, la importancia de los trabajos del profesor Emilio Orozco Díaz como una punta de lanza que reivindicaba, en unos tiempos en los que el formalismo y el academicismo caduco campeaban por sus respetos, la conveniencia de plantear los estudios del Barroco acorde a la –hoy, por cierto, tan referida- ‘transversalidad’.

De su mano, Literatura, Arte, Sociedad, Religión y Cultura configuran cinco ‘frentes’ o perspectivas diferentes que convergen en la explicación del objeto artístico barroco como fenómeno

complejo, en el que más allá de lo ‘objetual’ –valga la redundancia- accedemos al desciframiento y comprensión de lo conceptual. Precisamente, por esta causa, podemos felicitarnos por la aparición de esta relevante contribución del profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Profundo conocedor del mundo de la creación escultórica granadina de la Edad Moderna y destacado especialista en la figura carismática y siempre fascinante de José de Mora, *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, viene a consagrarlo como legítimo heredero de los planteamientos poliédricos y aperturistas ya intuidos en las contribuciones de Orozco, así como del rigor analítico del profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín, y así se plasma aquí en cuanto a la estructuración y los criterios tenidos en cuenta a la hora de darle oportuna forma.

El libro recurre a una acertada vertebración ‘modular’ que insta al autor a construir el discurso mediante ensayos independientes desde el punto de vista literario y que, sin menoscabo de su autonomía, se interrelacionan para configurar distintos bloques temáticos que gravitan alrededor de los grandes asuntos que perfilan el quehacer escultórico en la Granada del Barroco. Así las cosas, desde una perspectiva estrictamente teórica estrechamente ligada a lo que es y se identifica como ‘imagen’ y lo que se espera de ella, accedemos al proceso histórico que informa la gestación, desarrollo y transformación de los grandes tipos iconográficos, sin olvidar tampoco el peso específico individual ejercido por los grandes maestros en la

aparición, eclosión y declive de una escuela y, por supuesto, la pervivencia y proyección de los estilemas y modelos más antológicamente representativos de 'lo granadino' en el mundo contemporáneo.

En este sentido, de auténticamente memorables cabe calificar los ensayos dedicados a glosar la problemática particular de temas, tan intrínsecamente ligados a la sensibilidad popular andaluza en general, y granadina en particular, como los del *Ecce-Homo*, el Nazareno, el Crucificado y el Cristo Yacente a través de un versátil periplo que, desde el Renacimiento, nos sitúa frente a las transformaciones y bizarrías manieristas para, desde ahí, recalcar en la robusta monumentalidad de ese primer naturalismo, que terminaría desembocando en ese frágil, intimista, místico y desbordante barroco. De la lectura sosegada de estos capítulos, se advierte la capacidad de la imagen escultórica barroca para actuar, ser vista y entendida, más que nunca, como el figurado vértice de unos códigos visuales y unas estrategias lingüísticas que, a la postre, convierten las habilidades y principios técnicos, las destrezas compositivas, las convenciones iconográficas, los alardes estéticos y los recursos teatrales en 'accidentes' o, si se prefiere, en meros instrumentos o 'medios' al servicio de unos objetivos religiosos. Semejante 'trascendencia' se antoja como fin último de un cúmulo de experiencias íntimamente ligadas a las expectativas de una sociedad controvertida y contradictoria, acosada por múltiples problemas de subsistencia, indefensión, control y pre-

sión ejercida por unos estratos que proclaman, a voces, la inevitable obligación de 'ser', 'significar', 'actuar' y 'parecer' a toda costa.

Es desde esa sociedad, estudiada a título específico por López-Guadalupe en el contexto de la Granada barroca, desde la cual surgen, se configuran, se perfeccionan y logran su plenitud más exitosa y rotunda esas 'imágenes elocuentes', que demuestran, de esta manera, y una vez más, su versatilidad y asombrosa capacidad de adaptación a las expectativas y la sensibilidad del ser humano, en su relación con la evocación de lo sobrenatural y la presencia de lo sagrado al compás de las circunstancias de la Historia. Pero, en muchos casos, también esas 'imágenes elocuentes' dejan de ser *imágenes-objeto* en cuanto representaciones, más o menos fieles y 'didácticas', de un episodio narrativo para convertirse en *imágenes-símbolo* de hondo y aún 'críptico' significado, a veces, cuyas facultades retóricas se antojan 'saturadas', merced al refuerzo insustituible del *conchetto* literario aportado por los libros de meditación, la homilética y la literatura piadosa, según expone el autor en los ensayos dedicados a los asuntos de la Piedad y la Soledad de María.

En este punto, el discurso de la obra nos conduce ante los 'culpables' de la situación. Sin infravalorar ni un ápice la alta responsabilidad de los comitentes y promotores en la 'razón de ser' y aún en el propio 'ser' de la obra, no es menos cierto que sin unos artífices capaces de dar rienda suelta a su imagi-

nación, a su habilidad, a su destreza, a su originalidad y a su inventiva, a la hora de materializar y dar forma a los deseos y exigencias de sus clientes, quizás hoy no nos estaríamos felicitando y fascinando ante los logros extraordinarios cosechados por los escultores al rematar sus piezas. Jacopo Florentino, Pablo de Rojas, Alonso Cano, Alonso de Mena y Pedro de Mena, José de Mora, José Risueño o Torcuato Ruiz el Peral insuflarían vida y, especialmente, 'alma' a la madera de la que nacieron creaciones inolvidables que, justo es decir, gracias al presente y otros estudios del profesor López-Guadalupe, reclaman, con insistencia y sin fisuras, la atención de la crítica especialista nacional e internacional a la hora de reconocer en la escultura policromada española, desde su propia 'puesta en valor', una de las experiencias artísticas más completas, totalizadoras e interesantes en la conquista de esa 'obsesión hiperrealista', a veces más allá de los límites de la realidad, que embarga las grandes creaciones del Barroco mundial.

Pero, tratándose de Andalucía, y por supuesto de Granada, no podía faltar un corolario oportuno a este libro, representado en el cuarto y último bloque en el que López-Guadalupe reflexiona sobre la 'prolongación' del Barroco más allá de su cronología 'histórica'. En efecto, tratándose de un sistema cultural, incluso de un *modus vivendi*, hon-

damente arraigado en el componente antropológico de Granada y las restantes provincias sureñas, el Barroco no podía morir. Es más, se resistió a morir y a dejarse aniquilar por el dogmatismo academicista, los desmanes políticos y las intransigencias filosóficas. De ahí que buscarse y encontrarse refugio en lo más profundo del ser humano, 'resucitando' de insólitas maneras y jugando a los fusionismos, eclecticismos, historicismos, regionalismos, casticismos y neologismos en pos de una renovada –y a veces confusa, cuando no comprometida– identidad pero, no ya en el estado 'químicamente puro' con el que se revelaba durante los Siglos de Oro. A la vista de lo expuesto, nos queda perfectamente claro que estas 'imágenes elocuentes' todavía tienen mucho que decirnos. Y, seguramente, la labor investigadora del profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz sabrá seguir dándonos testimonio y muestra de ello. ¡Ojalá!, algún día estemos en disposición de escribir sobre otra obra suya y que, ésta, no sea otra que esa gran obra totalizadora sobre la escultura en la Granada de los siglos XVI, XVII y XVIII que, todavía, sigue constituyendo una de las grandes asinaturas pendientes en el marco genérico de los estudios generalistas sobre el tema en España y fuera de ella. Y, entonces, como en el relato de las Bodas de Caná se cumplirá el dicho de que 'lo mejor' vendrá y se reserva para el final.

GONZÁLEZ TORRES, Javier, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Málaga, Universidad-SPICUM, 2009.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Desde los inicios de la Historia, la vida del ser humano ha permanecido estrechamente ligada a los animales. Más allá de las actividades económicas o de mera subsistencia, las relaciones del hombre con el animal se adentran hasta lo más profundo de su conciencia, imaginario y capacidades cognoscitivas. En virtud de un doble proceso de carácter hermenéutico y figurativo, el animal acabaría convertido en el soporte físico de un proceso iconográfico a través de cual terminarían simbolizándose aspectos de lo misterioso, lo divino y lo regio que, en última instancia, arrancan del *tótem* o animal sagrado secularmente adoptado como emblema mágico de una tribu o comunidad.

Con unos antecedentes casi tan remotos a los de la propia figura humana, no puede sorprendernos que los animales ocupen una posición tan privilegiada dentro de la Iconografía y en la Historia del Arte, habida cuenta de que la ley del teriomorfismo terminaría

haciendo de ellos la encarnación viviente de una constelación de dioses. En este sentido, la preocupación de los autores clásicos y orientales por la conducta y peculiaridades de determinadas especies contribuyó sobremanera a despertar la curiosidad del público más allá de las taxonomías científicas, excitándola hacia otros aspectos 'pintorescos' surgidos desde el plano de ciertos comentarios de trasfondo alegórico, moralizador y aún 'filosófico'. Con todo, sería San Agustín uno de los primeros en revelar la voluntad explícita de transferir a los animales la condición de *signa naturalia*, capaces de desvelar en su realidad tangible facetas del conocimiento por disposición divina; opinión que encuentra su continuismo en una nutrida serie de obras posteriores como la *Dieta Salutis* atribuida a San Buenaventura y la *Divina Comedia* de Dante, entre otras.

Precisamente, en complicidad con tales argumentos surge este oportuno y brillante trabajo de Javier González

Torres. Además de justificar la eficacia de los signos animados como elementos parlantes puestos al servicio de los fundamentos del Dogma, no olvida el autor construir un discurso transversal que reivindica la complejidad de ese universo de signos, reconociendo en ellos el elemento integrador e indisoluble de una concepción del mundo entendida como consecuencia misma del desarrollo de la Humanidad. Se explica, así, la preocupación de esta obra por calibrar la importancia de las fábulas y los bestiaros como un bagaje sapiencial cuya proyección iconográfica y literaria trasciende la Antigüedad y el Medievo, para reconocer y encontrar otros campos expresivos en la Emblemática, la ilustración del libro, los repertorios grabados y, por supuesto, los ciclos y programas que dotan los edificios religiosos y profanos de preclaras facultades persuasivas y parlantes.

En cualquier caso, pensamos que las páginas de *Emblemata Eucharística. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental* constituyen un admirable ejemplo de hacia dónde deben caminar los pasos de la moderna historiografía aplicada al estudio y al análisis de los productos culturales y artísticos. Abundando en la versatilidad y la interdisciplinareidad del discurso, González Torres desgrana, con exhaustividad, profundidad y rigor, la milenaria tendencia humana a presentar los animales como *exempla* al servicio del alegorismo místico y religioso, del simbolismo moral, del apoyo doctrinal a los predicadores y del hálito lírico de los poetas. De ahí, la atención

prestada al estudio de las fuentes literarias que, desde el mundo antiguo y sin solución de continuidad, constituyen el principal soporte argumental de un sinnúmero de recreaciones faunísticas presentes en el arte cristiano desde los tiempos primitivos a la exuberancia retórica de la Edad del Humanismo, pasando por el laberinto de sueños y leyendas de los siglos medievales. Precisamente, el denso tratamiento de esta cuestión induce al autor a detenerse en la ambivalencia semántica -e incluso polisemia-inherente a la iconografía de distintos animales carismáticos, susceptibles de aglutinar informaciones no siempre coherentes -y aún contradictorias- como consecuencia del cruce, trasplante e interferencias de distintas fuentes.

No menos sugerente se muestra el libro al proponer al lector una sesuda reflexión acerca de las conexiones existentes desde el Cristianismo Primitivo entre los Símbolos y la Mística de la Eucaristía que, justo es decir, configura la fascinante 'trastienda' de algunas de las más notorias realizaciones del arte occidental. De hecho, fueron, precisamente, los argumentos teológicos y las circunstancias históricas de cada período los agentes causales de una hermenéutica *ad hoc*, polimórfica y consistente al mismo tiempo, desde las Catacumbas al Barroco. Pero, legados a este punto, es innegable que en el avance triunfal de tales presupuestos resultaría decisivo el magnético poder de atracción de los símbolos animales que capitalizan el tercero y último de los bloques de *Emblemata Eucharística*.

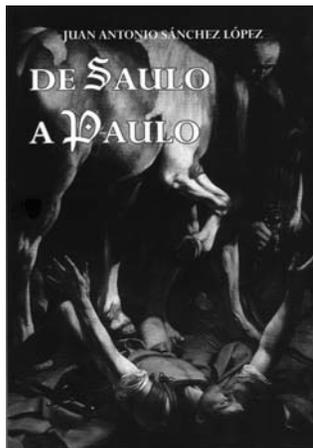
Es aquí donde el autor hace gala de su inteligencia, capacidad de síntesis y precisión conceptual para componer un singular *Bestiario de Cristo*, del que forman parte sus diez *alteri-ego* que, por extensión, también lo son de la propia Eucaristía. Es de alabar, en este punto, la sagacidad aplicada por González Torres a la estructura y vertebración de los contenidos de este capítulo en el que reside, sin duda, la vertiente más llamativa y práctica del libro. Con inequívoco criterio didáctico, el estudio de los diez animales simbólicos se aborda de modo monográfico, en ilación con los restantes apartados y el valioso papel complementario adquirido por las ilustraciones, que -lejos de verse reducidas a la mera función visual- adquieren un protagonismo intrínseco admirable en cuanto soportes y 'pretextos' de informaciones específicas que matizan y completan, con el encanto de lo individual, las líneas maestras del texto general. Los amplios comentarios a la selecta galería de ilustraciones permiten, por su parte, al autor desarrollar un discurso paralelo, al tiempo que complementario al del propio libro que, gracias a este enfoque versátil, se erige en un instrumento de conocimiento tan valioso y profundo para el especialista como útil y práctico

para el estudiante de Historia del Arte.

En definitiva, tenemos ante nosotros una obra para aprender –y mucho– pero también para leer y para disfrutar sin límites de la obra de Arte y cuantos aspectos colaterales se imbrican con ella. Pues nunca debemos olvidar que, con independencia de los valores anecdóticos y las 'historietas' que siempre nos recordarán el coraje y la nobleza del León, la fuerza invencible del Unicornio, la caridad sin límites del Pelicano, la valentía del Ciervo, el fabuloso renacer del Ave Fénix, la pulcra inocencia del Cordero, la mística laboriosidad de la Abeja, la cándida elevación de la Tórtola, la romántica ensoñación del Delfín y el claroscuro de la Serpiente, cada página de este libro constantemente nos recuerda, sí a nosotros, -los presuntos seres 'superiores' de la Creación-, cómo nuestros compañeros de andadura en este –por nuestra culpa- sufrido planeta nos continúan dando lecciones de saber estar con uno mismo y con los otros, siempre en comunión con la insondable Naturaleza. Y es que, Alan de Lille no se equivocaba al sentenciar: *Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est speculum*.

■ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *De Saulo a Paulo. Perspectiva iconográfica y dimensión artística del llamado "Apóstol de los Gentiles"*. Seminario Diocesano-Instituto Superior de Ciencias Religiosas-Escuela de Agentes de Pastoral, Málaga, 2008.

Francisco Javier Herrera Sierra



Conjugar el respeto hacia las ideas, incluso la fe, y el rigor científico en un estudio iconológico e iconográfico de una figura religiosa sea cristiana o de otro credo no es algo sencillo de resolver. Este libro supera satisfactoriamente este *examen*. Y es algo que demanda por parte de su autor una buena dosis de sabiduría, temple y neutralidad, un camino sin el que difícil parece ser encontrar la objetividad y el juicio crítico sensato. Más aún si, además, el tema y personaje en cuestión que centra dicho estudio se trata de una de las personalidades capitales dentro de la cristiandad, tal como es Pablo de Tarso (San Pablo).

El libro comienza con una somera descripción biográfica del llamado "Apóstol de los gentiles". Situada entre la historia y la leyenda, el acontecer existencial y su mera realidad física corporal fueron, obviamente, fundamentales para la génesis de su imagen iconográfica ulterior. Pero no determinantes. Como suele ser habitual en las historias de las iconografías, en el repertorio iconográfico de San Pablo se puede encontrar un

desarrollo de ciertas atribuciones y dotes, situadas entre lo natural y *sobrenatural*, nacidas con posterioridad al amparo de interpretaciones de sus escritos y de la tradición iconográfica preexistente, tanto del contexto histórico de personaje en sí, como del momento y ámbito de alcance de sus ideas.

Fundamental en la génesis de la imagen iconográfica paolina es el sustrato y tradición icónica clásicos, mundo en que, partiendo de sus claves y estrategias visuales, se configuró la primera imagen del apóstol conocida. En ella aparece la imagen de un varón maduro, con barba, semblante serio y ataviado al estilo de maestro filósofo griego a la manera de los *togati* que figuran en algunos relieves y pinturas del arte civil romano. Entroncar al apóstol San Pablo con la iconografía de filósofos griegos y romanos es un rasgo de asociación y sincretismo propio en el proceso de creación de representaciones icónicas de personajes y valores del incipiente cristianismo, ya que son esos maestros paganos los que parecen dar la mejor

cobertura comunicativa en el mensaje que se pretende transmitir, pues se utiliza un código familiar y entendible por los futuros receptores dentro del mundo romano y romanizado. Los dos atributos que caracterizan a San Pablo son el libro o rollo, como signo de sabiduría y maestro del nuevo credo, y la posterior espada, incorporada parece ser en el siglo XIII, que redundante en la capacidad de penetración de la palabra, además de aportar connotaciones propias de las circunstancias de su muerte por decapitación; la espada también supone un atributo algo más contundente que el libro o rollo de cara a equilibrar su status y representación con la otra gran columna de la Iglesia Católica tal como es San Pedro y sus conocidas llaves. Ambas figuras capitales del cristianismo se complementan y en muchos casos forman una unidad iconográfica.

Además de la citada y cuidada presentación y génesis de la imagen paolina, en el libro podemos encontrar un recorrido por la historia de la iconografía del santo, jalonado de ejemplos gráficos y citas sumamente ilustrativos. En éste aparecen momentos importantes. Entre éstos cabe destacar: La Reforma, donde la figura del apóstol fue grandemente politizada por algunos países convertidos al luteranismo y anglica-

nismo, al suponer San Pablo la otra gran figura "opuesta" al "odiado" San Pedro de la católica Roma; y el Concilio de Trento, a partir de cuyas nuevas consignas la imagen del hasta ahora predicador con los pies en el suelo se deriva hacia la representación de sus experiencias más místicas, por ejemplo los asuntos tan magníficamente ejemplarizados en *La conversión de San Pablo*, de Caravaggio (1601, Basílica de Santa María del Popolo, Roma) y *Arrebatamiento de San Pablo*, de Nicolás Poussin (1649-1650, Museo del Louvre, París).

Por último, el profesor Juan Antonio Sánchez López aborda el asunto de las iconografías "apócrifas" o "heterodoxas", que son comunes y significativas dentro de la invención de tradición cristiana, casi tanto, se podría decir, como las "canónicas o políticamente correctas". Mostrando de nuevo una erudición en la materia remarcable, desarrolla y analiza el origen, naturaleza y recorrido de tres ejemplos fundamentales en la iconografía paolina inscritos en esta "heterodoxia"; estos son la alegoría de San Pablo molinero, el auxilio de Pedro y Pablo en el transcurso de la entrevista entre el papa León Magno y Atila, y la leyenda del obispo decapitado.



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Fe de erratas

La Redacción de la revista *Boletín de Arte* indica que en el artículo “México y el surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla”, de la autora Giulia Ingarao, publicado en el n° 29, páginas 273-283, se ha cometido un error en el título de la lámina n° 2 (pág. 280).

El pie de foto correcto se sustituye a continuación:



2. Fotografía de KATI HORNA, “Leonora Carrington”, 1960, México (plata sobre gelatina).



Boletín de Arte, n° 30-31, 2009-2010

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 s/n 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'97). 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 publicarlo 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 cursivas), 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 cursivas). 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 cursivas). Las palabras de doble sentido deberán llevar comillas simples. A partir de tres líneas se sangrará el texto, el cual aparecerá entrecorinado y sin cursivas.

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 y correctamente numerados. Además de ello, **tampoco se acepta ninguna imagen digitalizada con una resolución inferior a 150 pixels/pulgada** que al remuestrearla no tenga 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.

