

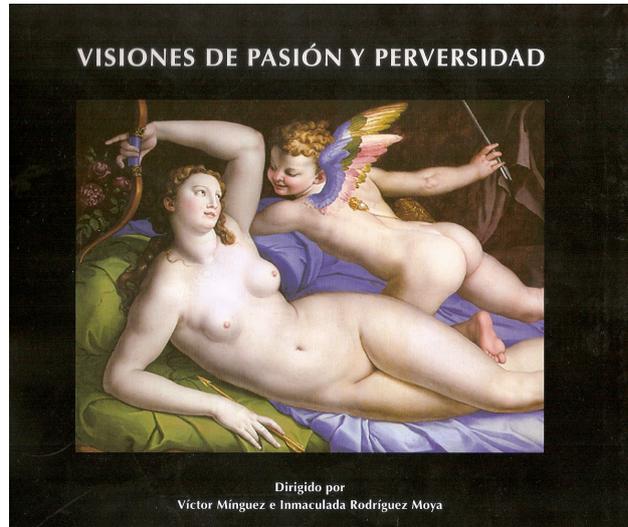
Comentarios bibliográficos

Visiones de pasión y perversidad

MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (dirs.)
Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2014

El erotismo en las artes plásticas y la cultura visual de las edades Moderna y Contemporánea es el eje central que articula este magnífico libro. Como explican sus directores en el capítulo introductorio, la publicación «es fruto del *IV Simposio Internacional: Iconografía y forma. Visiones de pasión y perversidad*», donde se reflexionó y debatió sobre esas representaciones figurativas del amor, de la sexualidad y de la perversión desde el mundo antiguo hasta la contemporaneidad, y especialmente en su relación con el poder». Y de todo ello vemos desfilar por sus cerca de trescientas páginas, organizadas en quince heterogéneos capítulos, incluyendo la citada introducción, planteada como un ensayo sobre visiones contrapuestas de las representaciones eróticas, precisamente entre esas pasiones amorosas y esas perversiones racionales que tanto caracterizarán a lo pornográfico, entre el orden y la transgresión.

Así, ordenadas cronológicamente, se estudian las pinturas mitológicas del Real Colegio de España en Bolonia; las tres más destacadas colecciones aristocráticas de pintura erótica en el Madrid de la segunda mitad del XVII (las del marqués de Carpio, los almirantes de Castilla y el marqués de Castel Rodrigo); el tema iconográfico de la Venus desnuda de Botticelli a Goya; las sugerencias sensuales de los laberintos pintados y plantados desde Creta hasta Horta; las fastuosas fiestas galantes que organizó en Sicilia el IV duque de Uceda a finales del XVII, algunas de ellas como homenaje a su esposa; la iconografía amorosa del corazón, especialmente en las monarquías de la Edad Moderna; la combinación de la exaltación tanto del amor virtuoso como de los vicios carnales en el salón de baile rococó del Palazzo Comitini de Palermo; la iconografía bonapartista en torno al *Napoleón como Marte pacificador* de Canova; las subversivas estampas pornográficas en la Francia de Luis Felipe y del Segundo Imperio; la representación de las *femmes de brasserie* (las camareras de cervecería) en el París de la segunda mitad del XIX; los avatares de Ulises como metáfora de la pasión creadora en la obra de Picasso, Max



Beckmann y Philip Guston; las imágenes no siempre muy sutiles de los cuerpos femeninos comestibles en el mundo contemporáneo; la convivencia del *pathos* y el *thanatos* en las representaciones contemporáneas de la enfermedad, la tortura y la mujer (esta última en la órbita del arte feminista); y, por último, la unión del amor y la muerte (ahora el *thanatos* junto a su eterno *eros*) en las fotografías de Nobuyoshi Araki.

Es cierto que encontramos un predominio del amor y la pasión sobre las perversidades, pero estas irrumpen con fuerza sobre todo a partir de los inicios de la contemporaneidad. Mientras que durante la Edad Moderna predomina más la sugerencia y el erotismo más o menos velado, además de las exaltaciones del amor «legítimo», a partir del siglo XIX empezarán a tener mucha mayor cabida otras formas de manifestar la pulsión sexual, desde la pornografía (es decir, el triunfo de la genitalidad) hasta la antropofagia o la necrofilia. Los siglos XX y XXI sobrepasan a los demás en mostraciones de todo tipo de perversidades, pero tiene enorme interés constatar cómo el auténtico inicio de la pornografía, más allá del libertinaje dieciochesco, tuvo lugar precisamente en un

siglo XIX caracterizado por una moral oficial burguesa bastante rígida y puritana. Pero claro, el Ochocientos fue el siglo de la doble moral, y sus artes visuales supieron mostrar (de manera explícita y clandestina, pero también implícita y permitida, incluso estas últimas con una más profunda impudicia sugerida) las válvulas de escape ante las represiones. No en vano fue el muy católico y muy perverso Huysmans quien aseguró que «Las únicas personas verdaderamente indecentes son los castos», como bien se nos recuerda en dicho capítulo. Aunque esa frase también podría perfectamente haberla formulado Barbey d'Aurevilly, otro moralista pecaminoso (o pecador moralista).

El libro se caracteriza por su gran calidad de conjunto, pese a que su formato es el de una obra que permite a cada uno de los autores absoluta libertad dentro de los amplios límites temáticos propuestos. Abundan los libros colectivos excesivamente heterogéneos tanto en contenido como en calidad, repletos de altibajos, pero *Visiones de pasión y perversidad* es justamente lo contrario: todos los capítulos son excelentes, además de muy bien escritos, consiguiendo casi todos la ideal fusión de rigor y amenidad (algo que por desgracia no siempre se consigue en el mundo universitario). Los autores pertenecen al ámbito académico de la historia del arte en España (algunos de ellos ciertamente prestigiosos), aunque también se cuenta con una aportación italiana: además de los coordinadores, Álvaro Pascual Chenel, David García Cueto, Miguel Morán Turina, Juan Chiva Beltrán, Pablo González Tornel, Maximiliano Marafón Pecoraro, Miguel A. Castillo Oreja, Erika Bornay, Kosme de Barañano, Belén Ruiz Garrido, Rosalía Torrent y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. También son variadas las metodologías y enfoques, si bien hay un predominio de la iconografía, la iconología, la sociología y, en menor medida, de los estudios de género.

Esta enorme calidad media hace que resulte difícil destacar algunos capítulos sobre otros. Aun así, y respondiendo quizás a gustos particulares o a la originalidad de

algunos temas, me inclino a resaltar los dedicados al coleccionismo erótico madrileño, a las Venus, a los laberintos, a Napoleón, a las estampas pornográficas francesas, a las mujeres comestibles (el único estudio en el que además se incluyen ejemplos filmicos) y a Araki. Sin embargo, dicha calidad global no impide constatar que hay algunos capítulos (muy pocos) que tienen una relación demasiado tangencial con la temática del libro, como por ejemplo el de las pinturas boloñesas, por otro lado un magnífico y muy bien documentado estudio de ese programa decorativo, pero cuya presencia no está del todo justificada por la aparición en algunos frescos de la historia de Medea y Jasón. O que exista cierta confusión en el denso aunque sugerente estudio sobre lo pasional en Beckmann, Picasso y Guston, más que nada por la elección de la metáfora odiseica, además de por centrarse menos en la pasión amorosa, como en un primer momento podemos pensar tras los excursos iniciales sobre las etimologías y acepciones de pasión y perversidad.

Por último, debe resaltarse la magnífica edición de Fernando Villaverde, con papel de calidad, muy bien maquetado, profusa y excelsamente ilustrado en color, que da como resultado un libro atractivo en su forma y en su contenido. Como debe ser cuando de lo que se trata es de una obra sobre el erotismo. Ya desde su portada, que muestra la parte central del fascinante y no muy conocido *Venus, Cupido y sátiro* de Bronzino (un pintor que supo como ninguno producir ardor mediante la gelidez), *Visiones de pasión y perversidad* se nos ofrece como sugestivo objeto de deseo, anuncio de un goce sin límites y para todos los gustos... Un libro que solo nos pide que nos dejemos sumergir y arrastrar por los ambivalentes y tortuosos placeres de Venus, de Eros y, a veces, también de Tánatos.

Francisco García Gómez
Universidad de Málaga

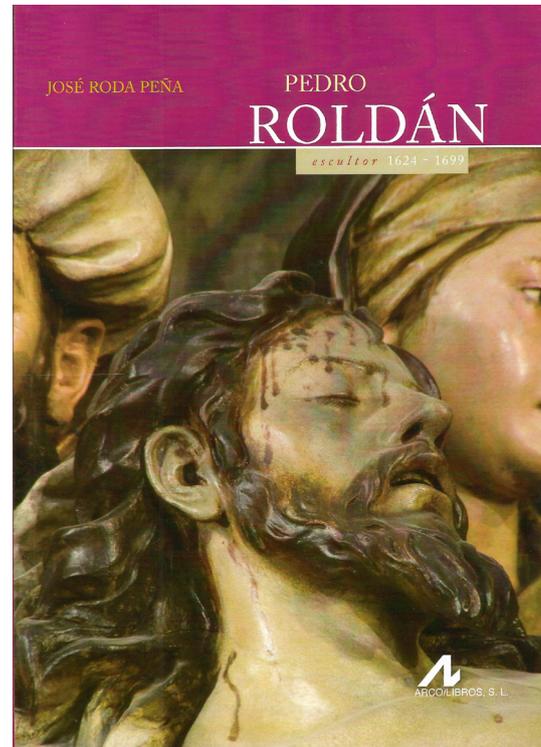
Pedro Roldán, escultor, 1624-1699

RODA PEÑA, José
Madrid, Arco/Libros, 2012

Un número elevado de artistas andaluces son protagonistas de la historia de la escultura española. Sin embargo, existen pocas monografías actualizadas de ellos. Entre los escultores barrocos destaca Pedro Roldán (1624-1699), que estuvo activo principalmente en la segunda mitad del siglo XVII en Sevilla. Además de su amplia producción escultórica que realizó para varias ciudades andaluzas, este artista tiene un importante papel en el arte barroco español, pues supo configurar un amplio taller de escultura en el que se formaron en este arte y en el de la policromía de imágenes sus hijos, hijas, yernos, sobrinos y nietos. Una familia cuya actividad artística abarcó más de un siglo, incluyendo entre sus herederos a otros destacados escultores como Luisa Roldán, conocida por La Roldana, y Pedro Duque Cornejo, este último nieto de Pedro y sobrino de Luisa. Tres de sus herederos disfrutaron de reconocimiento regio: su hija Luisa Roldán fue la primera y única mujer nombrada escultora de cámara de reyes españoles (Carlos II y Felipe V), y también fueron escultores reales su otro hijo Marcelino Roldán y su nieto Pedro Duque Cornejo. Por estos valores sociales y artísticos era necesario una monografía actualizada del progenitor de esta familia.

El profesor sevillano José Roda Peña ha publicado un riguroso y magnífico estudio sobre el escultor, aportando novedades documentales, nuevas obras y un esclarecedor panorama sobre la clientela que hizo posible su actividad artística. El libro es una edición de 382 páginas con 167 ilustraciones numeradas, más once repartidas entre las portadillas de los inicios de los capítulos, un repertorio gráfico suficiente para valorar adecuadamente la calidad artística de sus esculturas.

Las monografías publicadas anteriormente sobre este escultor se inician con los dos libros editados en la década de 1950 por Heliodoro Sancho Corbacho y por María Dolores Salazar y Bermúdez, en los que dieron a conocer numerosos documentos procedentes principalmente de la investigación en los archivos notariales de Sevilla. No obstante, hasta 1973 no se publicó la primera monografía con



importantes análisis artísticos que realizó el profesor Jorge Bernales Ballesteros. Este último libro, de tamaño de bolsillo editado por la Diputación Provincial de Sevilla en su colección Arte Hispalense, fue concebido con carácter divulgador, sin desmerecer su calidad científica, por lo que no posee aparato crítico sobre la procedencia de la información. Entre la monografía de Bernales y la última escrita por José de Roda, ha existido otra publicación de mayor lujo editorial que carece de un tratamiento riguroso. Esta deficiencia científica ha sido subsanada con el libro que analizamos.

Roda Peña ha estructurado la monografía en cuatro bloques temáticos, además de la habitual introducción, en la que sintetiza los valores artísticos del escultor e informa del desarrollo del libro, y de la amplia relación bibliográfica al

final. El primer bloque contiene un amplio capítulo sobre la «Valoración historiográfica». La fortuna crítica se inicia con las referencias escritas por Fernando de la Torre Farfán en 1671, en vida del escultor, y termina con las últimas aportaciones dadas a conocer en 2011. El autor revisa, comenta y valora todas las publicaciones, por orden cronológico, que han tratado sobre Pedro Roldán.

Con una redacción clara y de fácil lectura, Roda Peña desarrolla el siguiente bloque temático sobre el «Perfil biográfico» en cinco capítulos, que corresponden a sus distintas etapas artísticas. Pedro Roldán fue un escultor sevillano, de familia oriunda de Antequera, que se formó en el taller granadino de Alonso de Mena y Escalante. En el primer capítulo de este bloque temático, Roda actualiza los datos sobre la infancia del escultor y su aprendizaje con Alonso de Mena, cuya etapa concluye en 1646 con el traslado definitivo a Sevilla. En el siguiente capítulo trata de los «Inicios y consolidación de su carrera profesional», y el autor plantea por primera vez con claridad la influencia ejercida por el escultor flamenco José de Arce en los escultores activos en Sevilla en las décadas de 1650 y 1660, incluyéndose entre ellos a Pedro Roldán. En esta etapa, situada entre 1646 y 1664, recoge los últimos datos aportados por José Luis Romero Torres sobre su cuñado el escultor Juan Pérez Crespo, padrino de La Roldana. En el tercer capítulo analiza las obras de la etapa en la que produjo las obras de mayor calidad artística, por lo que Roda lo ha titulado «La década prodigiosa (1665-1675)». En los dos capítulos siguientes actualiza los conocimientos sobre los viajes de Roldán a Jaén, Córdoba y Jerez de la Frontera entre 1675 y 1684; además de la actividad desarrollada al final de su vida y el análisis del inventario de los bienes realizado después de la muerte del maestro en el último verano del siglo XVII.

En el segundo bloque de esta monografía, el autor estudia los retratos existentes del escultor y los aspectos artísticos, como la configuración de su estilo, las técnicas y los materiales usados, su actividad como diseñador y constructor de retablos. Además, destacamos dos importantes capítulos, el que dedica a los pintores que hicieron las policromías de sus obras, entre los que destacó Juan de Valdés

Leal, y la actualización sobre los artistas que formaron parte de su amplio taller, cuyos escultores fueron los responsables de la falta de uniformidad estilística que se observa en las obras realizadas en los últimos años de la vida de Roldán.

El tercer y último bloque, que trata sobre «Los encargos escultóricos», es una aportación novedosa que este profesor incorpora al conocimiento de la actividad de Pedro Roldán: el contexto institucional de la segunda mitad del siglo XVII, especialmente sevillano, que hizo posible su amplia producción escultórica. La importancia que su autor ha dado a este bloque se refleja en la extensión que ocupa dentro de la monografía, la mitad del libro. Está estructurado en ocho capítulos: cabildos catedralicios, órdenes religiosas, fábricas parroquiales, hermandades y cofradías, alto clero, bajo clero, nobleza y clientes particulares. Algunos de ellos están divididos en apartados, como las órdenes religiosas, que se desglosan en once instituciones. Esta diversidad institucional refleja nuevamente el prestigio alcanzado por Pedro Roldán en su época. Entre las numerosas aportaciones destacamos el análisis de las esculturas del antiguo convento dominico de San Pablo de Sevilla, actualmente parroquia de Santa María Magdalena, además de las obras que realizó en diferentes épocas para la localidad sevillana de Écija y el estudio sobre el grupo escultórico procesional del *Descendimiento*, titular de la cofradía sevillana de la Quinta Angustia, cuya realización sitúa, por primera vez, entre 1665 y 1675.

Aunque José Roda Peña ha estado tres años investigando intensamente para la redacción de esta monografía, sus publicaciones sobre escultura sevillana reflejan su profundo conocimiento sobre esta manifestación artística y sobre el Barroco andaluz. El coordinador editorial supo elegir al historiador más idóneo, como reflejan sus estudios. El libro tiene un formato de fácil manejo y su autor ha cuidado con esmero la selección de ilustraciones, así como la calidad visual, no conseguida por esta editorial en otras monografías de escultores.

José Luis Romero Torres
Secretaría General de Cultura, Junta de Andalucía

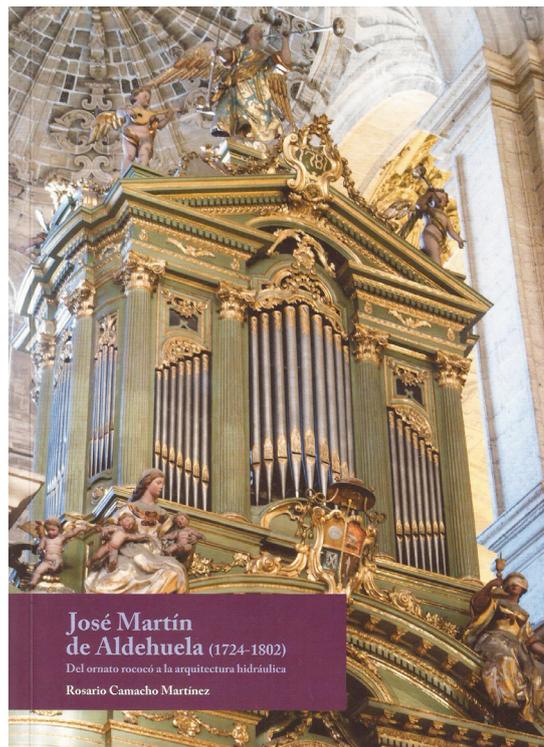
José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario
Málaga, Fundación Málaga, 2014

El análisis profundo de una figura como la de José Martín de Aldehuela (1724-1802) plantea de base el reconocimiento explícito a las particularidades del desarrollo historiográfico en torno a la arquitectura española del siglo XVIII. Este ha canonizado el discurso sobre la pretendida polémica entre una interpretación decorativa de la arquitectura y aquella otra que se justifica desde criterios funcionales y racionales, entre la tradición y la reinterpretación de fórmulas extranjeras. Como bien hace notar la profesora Rosario Camacho a través del arquitecto turolense, el debate no alcanza a justificar sin embargo el trazado de una línea que separe nítidamente el planteamiento de la arquitectura en cuanto forma, de un lado, y de una determinación del proyecto arquitectónico intencionalmente racional, por el otro. Quizá el más elocuente ejemplo de ello sean sus obras de ingeniería, resueltas desde este doble enfoque y sin penalizarse el aspecto más propiamente artístico de las mismas.

La clásica periodización propuesta por Chueca Goitia de la producción del maestro se basa en el reconocimiento de tres períodos estilísticos, que señalan una evolución de un concepto decorativista de la arquitectura a uno más esencialista, no específicamente funcional pero sí basado en la depuración de las formas del aparato superfluo de la ornamentación rococó. Una evolución que estaría determinada por la figura del italianizante Ventura Rodríguez, cuyo tutelaje sobre Aldehuela señalaría la renovación definitiva de su estilo. Este enfoque, habitual hace unas décadas, legitimaba la idea de la conversión de los arquitectos locales durante el Setecientos en instrumentos pasivos de un cambio por el que se afirmaba el progreso al contacto con fuerzas venidas de fuera. Por otra parte, subsumiría en cierto modo la condición de tracista en Aldehuela a la de maestro de obras, más encargado de dirigir las obras que de diseñarlas.

Camacho no deja de reconocer la renovación dentro de la arquitectura de Aldehuela al contacto con Roma



a través de la intermediación del que ha sido considerado su maestro. Pero desacredita en cierto modo la insistencia con la que se ha señalado a Ventura Rodríguez como único agente del cambio en la arquitectura de José Martín. En su capítulo dedicado al marco formativo del artista, Camacho señala el conocimiento directo que pudo tener de obras y arquitectos madrileños de influencia italiana dentro del programa áulico; del mismo modo, sus lecturas, su propia creatividad y experiencia, lo convirtieron en un cualificado arquitecto diseñador dotado de una completa autonomía, que llegó a ser grande por su capacidad y extraordinaria versatilidad.

De este modo, el libro deja entrever un rechazo a la idea misma del progreso evolutivo asociado a la racionalización del proyecto arquitectónico durante el siglo XVIII, que se habría expresado formalmente en una depuración continua de elementos decorativos superfluos. En Aldehuela, como en otros muchos arquitectos locales durante el siglo XVIII, las renovaciones iban acompañadas de alternativas que afirmaban el progreso sin renunciar a la herencia. Las lecciones de Ventura Rodríguez le afirmaron en una sensibilidad diferenciada, la cual ni pugnaba ni suponía realmente una escisión respecto de los planteamientos existentes. Más que cambio o superación de las formas precedentes, debe hablarse de una continua renovación que no excluye en absoluto ningún planteamiento, pasado o presente.

No resulta por ello extraño que, en su análisis cronológicamente ordenado de la obra de Aldehuela, Camacho reafirme la presencia tardía en Málaga de aquellos rasgos estilísticos que definían su primera etapa, la de sus obras en Teruel y primeras en Cuenca. Incluso, como he comentado, en sus producciones ingenieriles se aprecia un interés por la forma que se expresa incluso en ciertos elementos decorativos rococó. En realidad, frente a la idea de una evolución cualificable en términos estilísticos, la autora propone la lectura de una serie de rasgos generales que Aldehuela convierte en parte de una poética personal que recorre toda su obra, más allá de los estilos. Sin dejar de reconocerse un pausado pero continuo replanteamiento de los principios de su arquitectura hacia un mayor clasicismo, la preferencia por ciertas formas espaciales, el recurso a la luz como elemento compositivo y el dominio de las posibilidades expresivas del ornamento son constantes de una obra particularmente versátil.

Para entender correctamente todo esto se hace necesario el enmarque de la obra de José Martín en su medio formativo, capítulo con el que la autora comienza su completa revisión de la biografía productiva del turolense. Aquí se traza un interesante cuadro de las relaciones interprofesionales –más profusas en Cuenca, mucho más limitadas en Málaga–, que va más allá de los consabidos contactos con Ventura Rodríguez. El capítulo es a su vez un resumen del desarrollo de la consideración social del arquitecto durante el Setecientos, reflejado en las relaciones con la clientela, la fortuna profesional y la situación económica, y de las propias condiciones para el ejercicio en muchas ciudades espa-

ñolas tras la Guerra de Sucesión y al calor de las medidas liberalizadoras de los Borbones.

Siguiendo la periodización de Chueca Goitia con el objeto de establecer unas coordenadas reconocibles para la obra de Aldehuela, Camacho procede a continuación a compendiar todo el conocimiento que se tiene de las obras de juventud en su Teruel natal y las primeras en Cuenca, donde es más notorio el manejo de un repertorio de formas estimuladas por el rococó levantino de raíz francesa. La traslación de las formas retablisticas a algunas portadas en piedra señala ante todo su condición de diseñador, mientras que el profuso uso de la rocalla y otros elementos del repertorio decorativo en los interiores de la iglesia jesuítica de Teruel y de San Felipe Neri en Cuenca, remiten a la gran tradición del rococó levantino.

En Cuenca, la producción de Aldehuela va a girar decididamente hacia el barroco romano a partir de la década de 1750, momento en que se incorpora Ventura Rodríguez a las obras de la catedral. Ciertamente, la intervención de este en la capilla mayor y transparente supuso una lección de dinámica espacial y del uso de la luz como elemento compositivo que José Martín supo incorporar hábilmente a su acervo. Pero su diseño de la capilla de la Virgen del Pilar en la misma catedral conquense exhibe un dominio tal en el juego de los espacios cambiantes y la fluidez mural que solo puede adjudicarse a un arquitecto maduro y autónomo, capaz de asimilar y reinterpretar en clave nacional los principios del barroco romano y las experiencias de Borromini o Vittone.

Ventura Rodríguez señaló a Aldehuela el modo de sistematizar espacios disímiles consecutivos para conformar naves longitudinales a partir de unidades centralizadas correlacionadas mediante una serie interrumpida de aberturas. El turolense llevó este recurso al paroxismo en la iglesia de San Antón, conformada por hasta seis espacios de diferente disposición conectados en un impulso de profundidad hacia el presbiterio. Aquí se entremezclan, señala Camacho, las lecciones de Ventura Rodríguez con un conocimiento de la obra de los Tomé en la cercana Toledo, con lo francés en la disposición del baldaquino y con el barroco bohemio en la cualidad de los espacios, el movimiento de los muros y su sometimiento a las bóvedas. Todo ello con un tratamiento del ornato que remite a experiencias pasadas del propio Aldehuela y que nunca abandonará su poética personal. La mejor muestra del grado de autonomía y maestría alcanza-

dos por el arquitecto turolense en esta obra, una de las más acabadas manifestaciones maduras del concepto espacial barroco según Virginia Tovar, es su antigua atribución al propio Ventura Rodríguez.

Tras sintetizar todo el conocimiento que se tiene de la obra de José Martín en Cuenca, bien estudiada a en diversas publicaciones, y complementarlo con el trabajo de campo y el de archivo para documentar la producción de aquellos años fuera de la diócesis conquense, Camacho aborda su etapa en Málaga, donde el desconocimiento historiográfico es algo mayor. Aquí ha sido el trabajo reciente de archivo de una serie de investigadores, incluida la propia autora, lo que ha permitido complementar las investigaciones pioneras del propio Chueca Goitia y Temboury, a menudo muy intuitivos. La labor documental de Llordén y su vaciado del archivo diocesano permitió encauzar el estudio de la obra de Aldehuela en la ciudad hacia un mayor rigor. No obstante, se echaba en falta una obra que, con afán totalizador, estudiase en su conjunto toda la obra malagueña del maestro y la abordase en relación a otras fases de producción.

El capítulo dedicado por Camacho a la producción en Málaga responde por tanto a una necesidad existente de completar el conocimiento que se tiene de la obra de Aldehuela y concluirse una auténtica biografía productiva del artista. Para ello se ha hecho necesario rellenar las lagunas historiográficas existentes a partir de un ímprobo trabajo de documentación que permite afirmar o rechazar la mano de José Martín en las diferentes obras de la ciudad. Y, con ello, lógicamente alcanzar un conocimiento más preciso de su poética personal. De hecho, es la presencia de los rasgos que definen esta última lo que ha permitido a la autora cerrar en última instancia algunas atribuciones, caso de la extinta iglesia de la Merced o de las Dominicas de la Divina Providencia. Es cierto, y así se constata en el libro, que la sombra del maestro en la Málaga del último tercio del siglo XVIII fue muy alargada, tanto como para que se le haya atribuido prácticamente cualquier obra documentada entre los años que permaneció en la ciudad, hubiera o no constancia documental de su intervención. Pero también lo es que su poética personal alcanzó una madurez y grado de autonomía que la hacen perfectamente identificable para un ojo experto como el de la autora.

Fue el obispo Molina Lario el que precipitó en 1778 el desembargo de Aldehuela en la próspera Málaga que se

abría al comercio con América y se poblaba de una serie de instituciones ilustradas que favorecieron la actividad constructiva. Chueca Goitia identifica este periodo de la biografía productiva de José Martín con su tercer estilo, en el que culminaría su evolución hacia el clasicismo. Sin embargo, Camacho apunta más hacia un dominio definitivo de los diferentes planteamientos arquitectónicos y a una alternancia plenamente consciente de los mismos. Las estructuras en algunos casos tienden a la simplificación racional, pero por otro lado el maestro mantiene un temperamento barroco que se aprecia en el juego de los volúmenes y el gusto renovado por el ornamento rococó. En sus cuantiosas intervenciones en edificios eclesiásticos de la ciudad manipula hábilmente los recurrentes espacios basilicales mediante los recursos lumínicos y decorativos, dotándolos de un mayor dinamismo y teatralidad. Ejemplo arquetípico de ello es la iglesia de San Agustín.

En Málaga se hace más evidente que nunca el modo en que las diferentes opciones se suceden en Aldehuela de acuerdo a una lógica más coyuntural que estética o ideológica, sin que exista nunca un desplazamiento real de unas sobre otras. Algunas producciones parecieran responder a una nueva manera de entender la arquitectura que excluía los modos anticuados y considerados en los círculos académicos de mal gusto. Así, su primer proyecto y maqueta para el tabernáculo catedralicio resultan de una relativa frialdad neoclásica. Sin embargo, en otras se descuelga con un recurso plenamente consciente al ornamento rococó de raíz levantina a modo de recuerdo de su juventud en Teruel y Cuenca. Y de manera general en todas se trata de buscar un equilibrio entre la forma y una metodología proyectiva de carácter racional. Esto resulta particularmente visible en obras como la iglesia de Dominicas de la Divina Providencia o en la del extinto convento de la Merced. Incluso, el arquitecto puede llegar a incorporar rasgos de un tipismo andaluz, caso del patio del palacio episcopal, combinados con los recuerdos de su Aragón natal en el pabellón adelantado, alejándose en definitiva de todo normatismo.

Desde su naturaleza de arquitecto diseñador y facultado por una gran capacidad proyectiva de carácter funcional, Aldehuela acometió multitud de obras de diversísima naturaleza, incluidas las de carácter urbanístico y militar. Así, Camacho lo responsabiliza del primer diseño de la Alameda y de la sistematización de una tipología de vivienda con el

objeto de crear una fachada homogénea a este novedoso salón urbano. Él mismo dejó magníficos ejemplos de la vivienda malagueña del siglo XVIII en las calles Trinidad Grund y Atarazanas, con sus escaleras imperiales en cajas de bóveda elíptica, sus vanos enmarcados por falsas arquitecturas pintadas y su sutil decoración rococó que son rasgos todos inequívocos de la poética personal del maestro. El epílogo de este tipo sería el palacio del marqués de la Sonora.

En su recorrido completo por la producción de José Martín, la autora transita por su labor en viviendas rurales y jardines, como los del Retiro en Churriana, edificios destinados a acoger a nuevas instituciones ilustradas, caso del antiguo colegio jesuita de San Sebastián, y obras eclesiásticas y civiles en la provincia de Málaga. Pero si por algo ha sido reconocido el maestro es por sus obras de ingeniería, destacándose especialmente como arquitecto hidráulico. Dirigió las obras del acueducto de San Telmo y realizó proyectos para la conclusión del puente del acueducto del Rey y regadío de la zona; su obra más renombrada en este campo es el Puente Nuevo de Ronda, donde al conocimiento de la tectónica –genial la solución de los tres arcos superiores, uno de ellos ciego, que descargan en los estribos junto al corte del Tajo– añade un interés por la forma que se expresa artísticamente en los vanos, los pretilos y los panzudos bal-

cones. Aún en Ronda, construyó el acueducto para la traída de aguas desde el yacimiento de la Hidalga, obra que acabó por afianzarle como ingeniero hidráulico y por procurarle otros encargos bajo la égida del Consejo de Castilla.

Camacho finaliza su retrato de la personalidad y la obra de José Martín de Aldehuela trazando un capítulo inédito sobre el taller del maestro, donde se muestra cómo la ascendencia de este sobre una serie de artífices fue tal, que ha propiciado la atribución a su persona de una serie de obras que en realidad fueron de mano de alguno de sus discípulos. Tal es el caso del aragonés Manuel Gilaberte Guillén y la iglesia de Terzaga (Guadalajara), correctamente documentada por la autora gracias a su labor de archivo. Aquí, el movimiento y resalte de los muros, así como ciertos rasgos estilísticos, demuestra los fuertes vínculos entre maestro y discípulo, extensible a otras obras en la zona de Molina de Aragón. También el propio hijo mayor, Antonio Vicente Martín Esteban, se cuenta entre los discípulos de Aldehuela que lo acompañaron a Málaga, recibiendo de este, al igual que el conquense Mateo López, magisterio en arquitectura hidráulica.

Igor Vera Vallejo
Universidad de Málaga

Napoleón y el espejo de la antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder

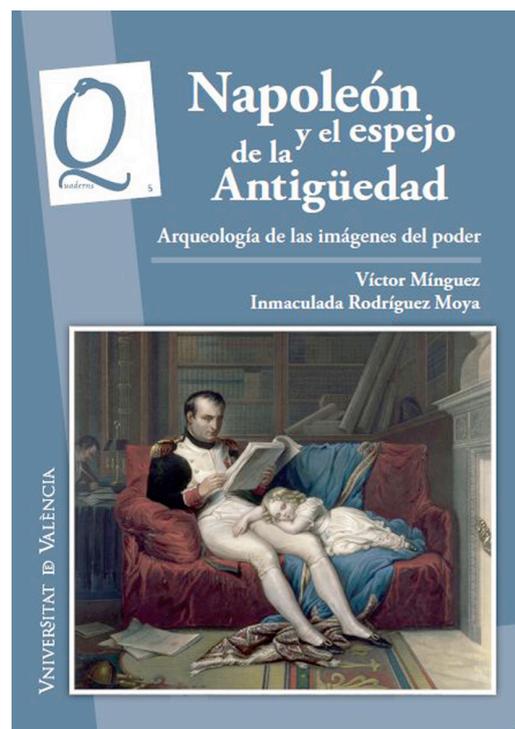
MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ, Inmaculada

Colección Quaderns «Ars Longa», Servicio de Publicacions de la Universitat de València, 2014

Antes de entrar a comentar más profundamente el libro que tengo entre las manos y que he tenido el placer de leer, diré que su lectura debería ser obligatoria para todos los historiadores del arte y sobre todo para los que están empezando a ejercer la profesión y también para los estudiantes. El trabajo del profesor Mínguez y la profesora Rodríguez, en el que analizan los modelos clásicos y habsbúrgicos de la iconografía napoleónica y la vida de las principales imágenes de poder desde la Roma de los césares hasta los inicios del siglo XIX, junto con el estudio del programa iconográfico de representación de poder de Napoleón Bonaparte, es un magnífico ejemplo de estudio y análisis de las imágenes y evidencia la continuidad de los tipos y modelos iconográficos utilizados en la construcción de la imagen del poder de los emperadores, césares, reyes, etc. a lo largo de los siglos y su pervivencia desde la Antigüedad a la Edad Moderna.

El libro es como una especie de historia del arte abreviada del tema estudiado, pero no por ello menos completa, en la que vemos claramente la proyección de los modelos iconográficos del arte imperial romano en la fabricación de las imágenes del poder en la Edad Moderna y en los inicios del mundo contemporáneo; sin olvidar el lugar destacado que en ese viaje iconográfico a través del tiempo corresponde a la casa de Habsburgo, que monopolizó el Sacro Imperio Germánico cuando el Renacimiento recupera los valores y la simbología clásica.

La cantidad de información que se ofrece al lector es ingente; la extensísima bibliografía utilizada, las continuas y múltiples referencias a tratados, jeroglíficos, emblemas y demás fuentes consultadas, y la alusión a cientos de obras e imágenes, revelan el gran conocimiento de los autores en la materia y la exhaustividad del estudio realizado; el cual supone una gran aportación a los estudios sobre la imagen y representación del poder centrada en la iconografía de reyes, emperadores y dinastías.



La trayectoria profesional de los autores, internacionalmente reconocidos como expertos y prestigiosos investigadores de las imágenes del poder, los avala. Son muy numerosas las publicaciones que individual y conjuntamente han realizado sobre las representaciones del poder a través de las obras de arte. Ejemplo de publicación conjunta es la serie *Triunfos barrocos*, que va ya por su IV volumen. Entre las obras de Víctor Mínguez destacaríamos *Visiones de la monarquía hispánica* (2007) o *La invención del Carlos II. Apoteosis política de la casa de Austria* (2013), y de entre las obras de Inmaculada Rodríguez destacaríamos *La mirada del Virrey. Iconografía y poder en la Nueva España* (2003). Todos estos trabajos, junto con la organización de simposios

y seminarios dedicados al estudio de la iconografía del poder y la representación del mismo, avalan el excelente resultado de este libro, fruto de años de investigación y de una ardua labor de recopilación de imágenes y su análisis, junto con un amplio conocimiento de tratados y demás fuentes utilizadas.

Con una cuidada y muy acertada selección de imágenes, que complementan el texto a la perfección, los autores nos van guiando a lo largo de los grandes acontecimientos de la vida de Napoleón Bonaparte y su representación artística, ya sea esculturas o pinturas, realizadas por los grandes artistas del momento como David, Gros, Delaroche, Canova, etc., y que fueron los artífices de la propaganda de su gloria y su fama; estos reflejaron la utilización de la iconografía imperial romana y los mitos clásicos que ya sirvieron de inspiración a los artistas del Renacimiento y que ya fueron utilizados también por la monarquía hispánica.

El libro se divide en varias partes: primero una presentación de Philippe Bordes de la Universtité Lyon 2, que habla de esta publicación como un ejemplo de un nuevo dinamismo en los estudios iconográficos que revelan la hibridación cultural entre territorios y épocas y que justificaría el uso de unos mismos modelos y símbolos a lo largo de los siglos, alabando a la vez la idea del estudio centrado en un personaje como Napoleón, calificando las imágenes elegidas como imágenes clave y destacando la rigurosidad con que se analiza histórica e iconográficamente cada una de ellas.

En un largo prólogo los autores justifican la realización de este estudio ante el impacto que les causó ver, durante un visita a la Apsley House (Londres), la escultura realizada por Antonio Canova entre 1803 y 1806 de *Napoleón como Marte pacificador*. Los dos historiadores del arte quedaron cautivados por la magnificencia de la obra y les sirvió de pretexto para, a partir de las obras que retratan al general corso, que fue emperador de Francia y acabó sus días exiliado en la isla de Santa Elena, analizar la evolución de los modelos de la Antigüedad asumiendo como punto de partida la admiración que han producido siempre las vidas de los grandes hombres de la historia, la fábulas, la mitología, los signos, el interés por la Antigüedad y cómo todo ello ha sido utilizado para construir la imagen propagandística de emperadores y reyes hasta llegar a la figura de Napoleón Bonaparte y ver que su ascenso político y su fama estuvo respaldada por un programa iconográfico basa-

do en esos mismos modelos pero adaptados al momento y al personaje.

Y así, a lo largo de nueve capítulos, los autores realizan un estudio de cada uno de esos modelos o símbolos a lo largo de la historia. Remontándose a la Roma de los césares y pasando por el Renacimiento y el Barroco, trazan la vida de las imágenes del poder a lo largo de dieciocho siglos, para enlazar con el proceso estratégico de propaganda y autopromoción de Napoleón Bonaparte.

En el primer capítulo se analiza la imagen y simbología del águila y la apoteosis. El águila ha sido desde siempre un ave relacionada con buenos augurios, pero también con las apoteosis de los emperadores romanos que dio paso, por su asociación con la divinidad y la realeza, a las águilas habsbúrgicas y también a las águilas hispanas, signo imperial que Napoleón utilizó en su beneficio para la construcción de su imagen de poder.

En el segundo se analiza otra imagen significativa de poder como es la del emperador ecuestre que, utilizada desde la Antigüedad y que imitación tras imitación a lo largo de los siglos, fue plasmada en la obra del pintor David al retratar a *Napoleón atravesando los Alpes por el paso de san Bernardo* (1800-1801), presentándolo sobre un caballo en corbeta imitando modelos romanos, renacentistas y barrocos, e igualando al personaje con Aníbal y Carlomagno. Sin embargo, en este caso la pintura no se corresponde con el hecho real, pues Napoleón atravesó el paso de San Bernardo montado sobre una mula y no sin cierta dificultad por el terreno y por el clima. Como dicen los autores, estamos ante un caso de falsificación y heroización, pero no será el único, pues a lo largo de la construcción de la propaganda estratégica, Napoleón se sirve del arte y de las imágenes para ponerlas al servicio de su política. Grandes artistas como David, Paul Delaroche, Antonio Canova, Gros, etc. trabajarán en la magnificación del héroe partiendo de modelos antiguos y mediante un planteamiento moderno que revela un cambio cultural significativo.

En el tercer capítulo se habla del *sol invictus*; en el cuarto del ritual de la *dextera iunctio*; en el quinto «de la diadema a la corona», siendo la coronación una de las ceremonias de más utilizadas para la construcción de la imagen de poder en césares y reyes, y cuyo reflejo en la Edad Moderna lo encontramos una de las obras más importantes del pintor David: *La Coronación de Josefina* de 1805, donde

refleja el momento posterior a la autocoronación de Napoleón, demostrando así su poder por encima del de la Iglesia, y en el que los autores analizan la simbología de las coronas reales e imperiales y las ceremonias. En el capítulo sexto se trata el tema del poder de la curación taumatúrgica que desde la Antigüedad se les ha reconocido a determinados emperadores y reyes para curar y sanar a los súbditos, y que también se quiso atribuir a Napoleón en su campaña de Egipto, pintándose varias obras en las que aparece por ejemplo ante los apestados de Haffa tocándoles, obra de Antoine Jean Gros en 1804, y que también es otro caso de falsificación de la escena. Demostrando así, como explican Mínguez y Rodríguez, que con la mirada puesta en la Antigüedad, Napoleón manipula en su beneficio junto con sus asesores y artistas las imágenes políticas heredadas, conscientes de su prestigio.

En el capítulo séptimo se analiza el modelo de los desnudos divinizados, pero como ya se ha analizado en el prólogo el desnudo divinizado de Napoleón como Marte pacificador, aquí se toma en consideración el desnudo en relación no solo con el poder sino también con la sensualidad. Así, se analiza la *Venus Victrix* de Antonio Canova realizada entre 1804 y 1808, siendo esta escultura el resultado de la imitación de toda una serie de modelos de Venus que desde Grecia y Roma han ido evolucionando y apareciendo en programas decorativos, bien al lado de los dioses o bien plasmando el erotismo de la mujer.

El capítulo octavo habla de la melancolía imperial, y es justo reconocer que aquí los autores demuestran una vez más su ya conocida rigurosidad en el trabajo y realizan un estudio y análisis exhaustivo de la melancolía, no solo en la historia del arte, sino en la historia en sí, utilizando fuentes medievales, humanistas y de todo tipo, e incluso analizando comparativamente los estudios realizados del famoso grabado de Durero *Melancolía I*, realizado en 1514 y que hoy en día está todavía por descifrar. Gran esfuerzo para llegar a conectar el modelo de melancolía por excelencia con la obra de Delaroche de 1840, donde aparece retratado un Napoleón melancólico en Fontainebleau, con el cuerpo flácido y las botas llenas de polvo como signo de su negro futuro.

En el último capítulo, titulado «El rostro de la muerte», los autores realizan un estudio de los ritos funerarios de emperadores y reyes con una amplia descripción de la evolu-

ción a lo largo de los siglos de los modos de representación de la muerte, de las funciones de las imágenes fúnebres regias, de los retratos mortuorios de la monarquía española, y su evolución. Y una vez más, Mínguez y Rodríguez analizan la conexión de estos modelos con los retratos realizados de Napoleón en su lecho de muerte exiliado en la isla de Santa Elena. Del cuerpo ya sin vida de Napoleón Bonaparte se realizó una máscara mortuoria antes de ser enterrado que luego se reprodujo en yeso y bronce, y un dibujo que se hizo unas horas después de morir; ambos instrumentos sirvieron de modelo para las múltiples recreaciones posteriores del momento final del héroe, quien se convirtió en mito en el instante en que sus restos regresaron a París.

Como colofón del estudio, los autores concluyen que el imaginario de Napoleón es construido a partir del uso propagandístico de las imágenes del poder utilizadas ya en la Antigüedad, pero aclaran que su principal fuente de referencia fue César, y que por ello acudió a modelos romanos a la hora de construir su iconografía, dejando de lado otros grandes referentes como Alejandro Magno, el gran conquistador del mundo antiguo. Mínguez y Rodríguez alegan que, si bien Alejandro Magno pudo servir a Napoleón como referente y modelo en sus acciones como la campaña de Egipto de 1798, no fue utilizado como referencia en su imagen y se optó por utilizar la iconografía heredada de la Antigüedad romana para que fuera visto como un César, utilizando incluso dicha iconografía para su hijo oficial, Napoleón François Charles Joseph Bonaparte (1811-1832), destinado a heredar el imperio.

Los autores concluyen que el modelo napoleónico acabó suplantando al de la Roma imperial, pero que Roma volverá a ser modelo iconográfico y conceptual cuando sea recuperada por los fascismos europeos que se desarrollan durante los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX, especialmente en la Italia de Benito Mussolini.

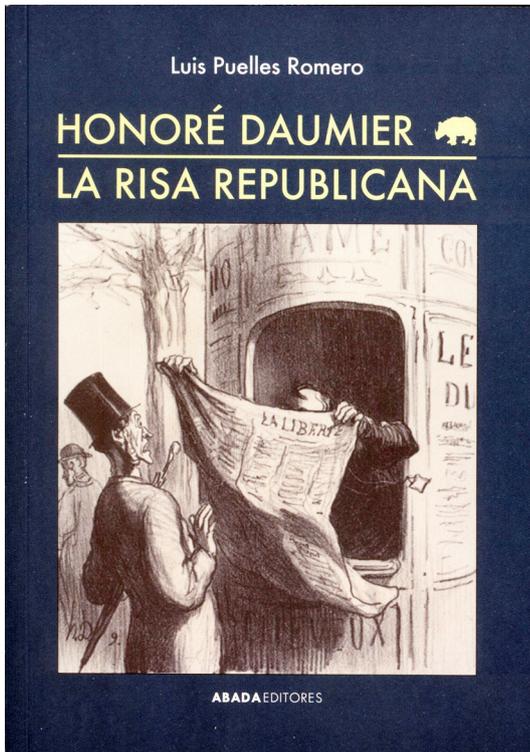
Mínguez y Rodríguez pueden estar muy orgullosos de este trabajo que los confirma una vez más como referentes a nivel internacional en el estudio de las imágenes del poder, y que seguro será acogido por los expertos en la materia, y no tan expertos, con gran placer.

Ana María Morant Gimeno
Universitat Jaume I

Honoré Daumier: la risa republicana

PUELLES ROMERO, Luis

Madrid, Abada Editores, 2014



Recientemente, Abada Editores ha puesto a disposición de sus lectores el nuevo ensayo de Luis Puelles Romero, titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga. *Honoré Daumier: la risa republicana* se interna en la vida y la obra de este marsellés nacido en 1808 y muerto en París en 1879, cuyo trabajo se desarrolló durante cincuenta años decisivos de la historia de Francia, desde el final del periodo legitimista hasta los inicios de la III República. Para la ocasión, el galardonado con el segundo Premio Iberoamericano de Investigación Universitaria Ciudad de Cádiz ha seleccionado cerca de doscientas ilustraciones, entre dibujos, litografías, acuarelas y óleos, que permiten al lector verificar la reciprocidad existente entre la reflexión cultural que se le propone y la producción artística de Daumier.

Como en sus ensayos precedentes, el autor de *Mirar al que mira* no se detiene únicamente en el estudio de una figura artística y de sus circunstancias concretas, sino que, sirviéndose de dichos elementos, emprende la exploración de los modos culturales de la sensibilidad implicados en un tiempo y una sociedad. Con este propósito, la mirada hermenéutica de Puelles nos guía a través de las diversas formas del humor, en un periplo histórico que se inicia en la antigüedad clásica. Ya para Platón, el ridículo era motivo de análisis. Consideraba que su expresión más neta es el desconocimiento de sí, que hace al sujeto ajeno al gobierno de su propia voluntad, reduciéndolo a un estado de mero objeto. La reflexión toca un momento de especial relevancia en el renacimiento alemán, donde artistas como Durero se alejan de idealizaciones trascendentes para poner el punto de mira en lo diverso, lo particular o incluso lo excéntrico. En esta etapa renacentista, la caricatura se presenta como contrapeso de las idealizaciones de la naturaleza entendida como perfección, como unidad lógica y ontológica. El itinerario no es ajeno a figuras de la talla de Brueghel, Hogarth o el propio Goya, quienes se sirven de las posibilidades de la burla y del ridículo para perforar los mantos de artificio con que los convencionalismos encubren la realidad.

Daumier inicia su andadura justo antes de la aparición del daguerrotipo, un artilugio consagrado a la dignificación autocomplaciente del público burgués. La multiplicación de retratos es una de las consecuencias más llamativas del mecenazgo de la emergente clase social, que concibe el arte como un acompañante y un espejo que miente bellamente. Frente a este tipo humano se alzaría la cruzada satírica del marsellés, que dará cuenta de la fealdad moral de los burgueses orleanistas y bonapartistas, contraponiéndose a la representación complaciente de una elegancia postiza. Etimológicamente, la expresión 'caricatura' (del italiano *caricare*) está relacionada con la acción de cargar: la caricatura expone al otro bajo la carga de sí mismo. Si lo grotesco persigue la denigración, la caricatura logra una suerte de

ridiculización que se esfuerza en «reducirnos» a la talla que en verdad nos corresponde. Esta manera de entender la caricatura que nos propone Daumier es hija de la libertad de prensa que se proclama en agosto de 1789.

Estamos en una época que comenzaba a abandonar las poéticas románticas de la introspección en busca de nuevas perspectivas estéticas que volvían la mirada hacia la percepción del mundo exterior. Aquí hemos de mencionar a otro Honoré: Balzac, quien en muchos aspectos puede considerarse como el correlato literario del artista gráfico. Ambos se alejan del subjetivismo para entregarse a la palpación y reflejo de la realidad. Esta comedia humana en imágenes que nos ofrece Daumier nos llega en la forma de cuatro mil litografías, aparecidas en diversas publicaciones periodísticas a través de tres regímenes políticos, que procuraron al artista su medio cotidiano de subsistencia al tiempo que le privaban del tiempo necesario para el cultivo de sus anheladas aspiraciones pictóricas, a las que solo pudo entregarse completamente en la etapa final de su vida. Produjo, en efecto, una asombrosa cantidad de caricaturas y dibujos satíricos que, en su época, no le reportaron el reconocimiento artístico que merecía, pero que, bajo el análisis de Puelles, se nos muestran como fragmentos de un emotivo y revelador momento de la cultura europea, donde el arte pone su dimensión social a disposición de los valores republicanos, mientras que en lo formal se anticipa a la actual afirmación de la suficiencia de la imagen, emancipada respecto a legitimaciones discursivas.

Es una obra determinada por la exigencia de ser testimonio de la actualidad. Su finalidad ideológica no merma su dimensión estética, sino más bien la afirma y robustece, fuera de los mecanismos de legitimación académica. Como ha apuntado Malraux, Daumier compartió con Goya el rechazo de los autoproclamados modernos de su época, quienes desdeñaban cualquier valor extraño a la pintura. Nuestro marsellés es un artista de esa «otra modernidad», que Walter Benjamin rescató para la sensibilidad contemporánea. Cuatro mil litografías que conforman el inmenso retrato de una edad decadente, en la que las energías y aspiraciones de la Revolución y de la etapa napoleónica se han desvanecido sin apenas dejar rastro. Durante la misma, el burgués ha aprendido a avergonzarse del trabajo, a pagar y a mandar desde el desconocimiento. Una edad mediocre, consciente y contenta de serlo, que eleva a un tipo humano que, en

opinión de Marivaux, lo que tiene de mezquino lo posee de forma natural, mientras que lo poco elevado que podamos encontrar en él ha sido adoptado por imitación. Sobre este contexto cultural, Puelles analiza los mecanismos de perfeccionamiento formal desarrollados por Daumier para convertir la caricatura en un estilete que, eliminando lo innecesario, reduce al otro a objeto de percepción ajena, previsible y convencional, a un conjunto de signos recurrentes. Como expone Bergson, imitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha dejado que se introduzca en su persona.

Paralelamente, el artista fue dotando a sus personajes de individualidades cada vez más precisas hasta, a partir de 1835, convertirlos en tipos. El advenedizo sin escrúpulos Ma-caire, el agente propagandista Ratapoil, el esbirro Casmajou, etc., todos ellos son seres concentrados en lo característico, cuya subjetividad queda totalmente expuesta al exterior, como si el retratado no tuviera nada dentro. Al mismo tiempo componen, sin embargo, representaciones precisas y ciertas que aúnan las características de todo un segmento social. Tanto Balzac como Daumier, en sus medios respectivos, son inigualables creadores de tipos que construyen retratos mucho más realistas, como expusiera François Bonvin, que aquellos que figuraban todos los años en el Salón de Honor. Comparece de esta forma ante nosotros una legión de pequeños propietarios ambiciosos, funcionarios en busca de promoción, leguleyos a la caza de pleitos, nuevos ricos complacidos de su situación social, etc., todos ellos familiares y reconocibles a cualquier ciudadano medio.

Aunque pueda parecer sorprendente, la mayor parte de los consumidores usuales de estas publicaciones tan mordaces con la emergente clase dominante era precisamente público burgués. El virtuosismo humorístico de Daumier consigue que el burgués se ría de sí mismo, o de sus casi-iguales, en un juego en el que todos quedan igualados en una ridícula fraternidad. Sus litografías son crónicas de la contemporaneidad, llevadas a cabo desde la actualidad, la ciudad y una lúcida ironía. Estas son las armas con las que se enfrentó a estos nuevos especuladores del progreso. A partir de la proclamación del Imperio por Napoleón III, París había entrado en una época marcada por el auge de la industria, las transformaciones urbanas, la aparición de los grandes almacenes comerciales y el enriquecimiento de una clase social ávida de entretenimientos, que gustaba de ex-

hibirse en los templos del ocio. En este comercio urbano de las apariencias, la identidad de cada uno se confunde con la representación codificada que elaboramos entre y ante los demás, que nos toman por lo que ven.

En términos estéticos, durante los siglos XVIII y los principios del XIX, se había asentado un concepto de representación que la entendía como una suerte de construcción eficaz, dada su vinculación a nociones de orden superior que le infunden sentido. Sin embargo, la Europa nihilista de la segunda mitad del XIX se asoma al abismo de la sospecha de que no hay nada fuera de dicha representación. La desazón que deja ese vacío debe colmatarse, el silencio produce angustia, el espectáculo debe ser frenético y no puede interrumpirse. Por otra parte, el paradigma clásico de imitación del modelo de pose había ido perdiendo vigencia frente al atractivo de la vida en movimiento y resultaba frío e hierático para las nuevas exigencias de expresión, suscitación artística de emociones y veracidad.

Puelles enmarca estos procesos dentro de un cambio general de sensibilidad estética que conlleva el declive del principio de mimesis de la naturaleza y el comienzo de la mitología de la ciudad moderna. Esta evolución viene ejemplificada por el paso de la pintura de paisajes a la aparición de la figura del *flâneur* y del fotógrafo de las transformaciones urbanas. Esta sociedad ávida de estímulos requiere de un medio de transmisión de imágenes rápido y eficaz, conforme a las modernas técnicas de producción en masa. Las grandes tiradas litográficas se erigen en el gran telón de fondo del espectáculo de la calle, del *theatrum mundi*. Daumier se halla en la encrucijada de todas estas transformaciones, hasta el punto de que es oportuno preguntarse, con Puelles, tras más de siglo y medio de la aparición de *El pintor de la vida moderna*, ¿por qué Baudelaire elige al prontamente olvidado y actualmente irrelevante Constantin Guys y no más bien a Daumier como arquetipo de este nuevo espíritu?

Ser testimonio de una época y una sociedad, incidir en el presente político y cultural, forma parte de la esencia de la caricatura. Tan es así que hemos de acudir a las hemerotecas y no a los museos para apreciar incluso las más

relevantes. Las litografías de Daumier no son meros objetos estéticos, entendidos a la manera kantiana, ofrecidos a una contemplación desinteresada. Tienen una finalidad ideológica que no merma su dimensión artística, pero que las remite a una temporalidad que rehúye los sistemas convencionales de valoración artístico-académica. Además, la risa irónica es iconoclasta, incomoda al poder, contagia incredulidad. Rebaja a la condición de imagen aquello que pretendía exhibir aires de trascendencia. Daumier pagó cara esta apuesta por la lucidez y la libertad, no solo con el desdén y la incompreensión de la elite biempensante, sino también con seis meses de presidio durante el reinado de Luis Felipe de Orleans por una caricatura que lo representaba como el insaciable gigante Gargantúa.

A partir de 1865, Daumier abandona París y se recluye en la pequeña localidad de Valmondois donde, liberado de obligaciones con la actualidad y el comercio del humor, puede por fin poner su talento al servicio de la pintura. Si hasta ahora habíamos visto a un artista que llevaba al terreno de la imagen la literatura de Balzac, gran parte de la obra pictórica de estos años se mueve por el mismo espíritu piadoso de un Zola comprometido en la plasmación de las condiciones de opresión y pobreza del pueblo francés. Los personajes que retrata al óleo son tratados con la compasión que falta en sus dibujos para la prensa. En esta última etapa, un Daumier con cada vez mayores problemas de salud, entrega su pintura a una libertad creadora por encima de modas y convencionalismos. El alma del agotado y ya casi ciego maestro, tras cincuenta años de trabajo como obrero de las artes, se asoma a las telas bajo las humildes formas de saltimbanqui, Quijote o pintor solitario. En febrero de 1879 fallece este artista al que Baudelaire situó en la tradición de Horacio y Molière, representante de un humor impregnado de piedad laica que no persigue la condena o el ensañamiento, sino mostrarnos a todos como partícipes de las mismas miserias.

Óscar Ortega Ruiz
Universidad de Málaga

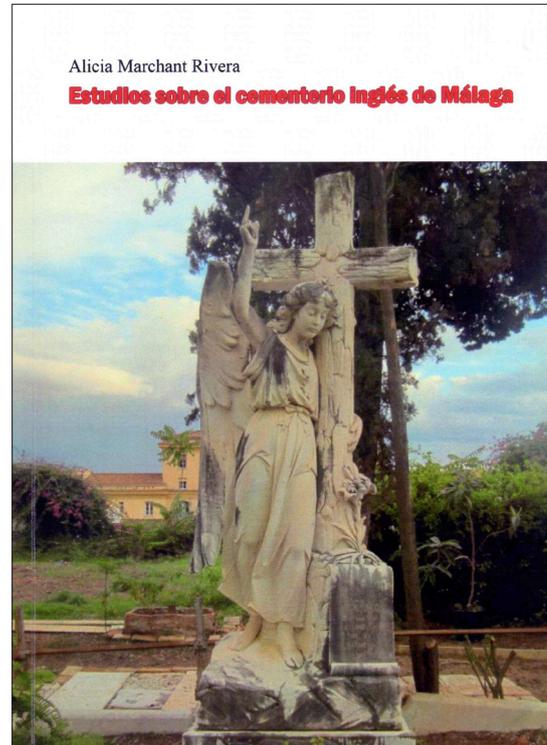
Estudios sobre el cementerio inglés de Málaga

MARCHANT RIVERA, Alicia
Málaga, Libros Encasa, 2014

Lejos de aquí, cercano a la costa, está el cementerio protestante, y el único que está reconocido por el gobierno español. Está situado en una colina que vierte al mar, y en él hay plantados preciosas flores y hermosos cipreses; es un bello lugar, con caminos bien dispuestos y muy bien conservado.

Las palabras de la novelista Caroline H. Pemberton sobre el cementerio inglés de Málaga, publicadas en 1868 en el libro de viajes *A Winter's Tour in Spain*, y traducidas por Alicia Marchant por primera vez, nos sitúan ante la magia de un espacio que ha trascendido su uso y significación desde su creación. No en balde, fue parada obligada de tantos y tantos viajeros que vinieron a Málaga desde procedencias diversas y con intereses y obligaciones variadas. E igualmente para tantas y tantas viajeras, más desconocidas y menos valoradas por su condición de mujeres, que llegaron a la ciudad con sus maridos y aun así no se conformaron únicamente con las pautas del rol de esposas, o emprendieron el viaje alentadas por anhelos propios. Las viajeras podían tener puntos en común –la posición económica, el estatus social– pero también intereses particulares que las definían, en plural y desde la pluralidad. Y esta es la cuestión.

Escribir sobre las mujeres viajeras que quisieron plasmar, no solo sus vivencias, sino también sus experiencias como escritoras, dota de sentido no solo a nuestras carreras profesionales sino también a nuestras inquietudes como mujeres. La labor de Alicia Marchant en este libro, por tanto, se posiciona en dos frentes que no se pueden deslindar: el científico y académico y el personal. Decían las feministas de los años sesenta y setenta, amparadas por Simone de Beauvoir, que «lo personal es político», es decir que las experiencias individuales tienen una repercusión, son reivindicativas, salen del ámbito de lo privado y subvierten lo público, suponen un impacto y pueden cambiar hábitos sociales, tradiciones y cánones. Por ello, la autora ha dado voz, su voz de mujer, su voz de profesional e investigadora, a otras mujeres en muchos casos silenciadas, olvidadas, ignoradas



o no valoradas. Conociendo su intensidad viajera, su ser cosmopolita y políglota, su espíritu inquieto e intrépido, no resulta extraño que se topara en su caminar vital y académico con otras viajeras, igualmente poseedoras de un sentido de la superación y la voluntad encomiables.

Por eso en el libro, más allá del interés por el descubrimiento, indiscutible por otro lado, más allá de la importancia del hallazgo investigador, más allá del celo y el rigor requeridos y cumplidos, se nota y se transmite un compromiso: el compromiso de las mujeres con otras mujeres que necesitan una voz, un altavoz. Marchant, con su dedicación y amor por el cementerio inglés, se encuentra con sus antepasadas en un reencuentro feliz, recobrando un interés que ha permanecido expectante su rescate. Escribir o ser

borradas, o ser olvidadas. El silencio –de la muerte, de la ausencia, de la imposición, de la inferioridad, de la invisibilidad, del olvido, de la apropiación indebida– se trastoca con la palabra-acción.

Con sus estudios, y con este libro, Alicia Marchant está incorporando al discurso literario hegemónico, de la historia y la crítica literarias de viajes, la voz de las mujeres que tuvieron infinitamente más difícil que los hombres emprender estas aventuras, escribirlas y publicarlas. En muchos casos eran autodidactas por necesidad y obligación, como otra viajera inglesa, Mary Kingsley, cuya experiencia recoge la autora. Mary no pudo ir a la escuela porque tuvo que cuidar de su hermano y de su madre inválida cubriendo las ausencias de su padre, médico, que recorría el mundo para satisfacer sus investigaciones; aprendió a leer y a escribir, devorando la biblioteca paterna, y aprendió idiomas mientras ayudaba a su padre cuando volvía a ordenar las notas con las que escribir un libro de antropología. Nunca sabremos cuánto de Mary hay en las publicaciones paternas, seguramente mucho. En muchos casos, ellas estaban desvinculadas de la profesionalización de la escritura, ellas, las escritoras y muchas de sus compañeras artistas, fueron y siguen sido calificadas como *amateurs*, o simples aficionadas, cuyas impresiones y experiencias relatadas con mayor o menor altura literaria, apenas eran consideradas dignas de publicación, y si lo eran, escasamente valoradas como ejercicios literarios en sí mismos. De ahí la importancia de una de las conclusiones de Alicia Marchant sobre la experiencia de la escritura:

Al margen del predominio de la idea del viaje femenino como vía de escape, la posición privilegiada de las damas les conduce a dar un paso más allá en la recuperación de la autoridad que genera la autoría, es decir, a poseer mayor conciencia autónoma del alcance del fenómeno escriturario. Se trata no solo de detentar el poder de la escritura y la significación de la autoridad tras la invasión del espacio masculino, sino de reflexionar de manera consciente sobre la actividad escrituraria, para proyectar en ella voluntades, saberes, deseos y hasta predicciones que permitan a la escritura femenina consolidar las bases y líneas de actuación de las que goza en la actualidad.

Estas palabras me han recordado otras que escribió Virginia Woolf en 1929, en *Una habitación propia*. El párrafo es largo pero merece la pena no mutilarlo demasiado:

[...] si el varón sigue siendo el sexo locuaz, sí es cierto que las mujeres ya no escriben exclusivamente novelas [...]. Hay libros sobre toda clase de temas que hace una generación ninguna mujer hubiera podido tocar. Hay libros de poemas, y obras de teatro, y libros de crítica; hay libros de historia y biografías, libros de viajes y libros de alta erudición e investigación; hay incluso algunos libros de filosofía y algunos de ciencias y economía. [...] Quizás ahora la mujer está empezando a utilizar la escritura como un arte, no como un medio de autoexpresión. [...] No hay ninguna marca en la pared que mida la altura exacta de las mujeres. No hay medidas con yardas limpiamente divididas en pulgadas que permitan medir las cualidades de una buena madre o la devoción de una hija, la fidelidad de una hermana o la eficiencia de un ama de casa. Son pocas, incluso hoy día, las mujeres que han sido valoradas en las universidades: apenas se han sometido a las grandes pruebas de las profesiones libres, del Ejército, de la Marina, del comercio, de la política y de la diplomacia. Siguen, todavía hoy día, casi sin clasificar.

Los tiempos han cambiado... ¿mucho? No lo creo. Lo cierto es que, como advierte Marchant, los libros de viajes de estas viajeras siguen sin traducir, y algunos sin incluir en los compendios de libros de viajes decimonónicos.

Por ello resulta incuestionable la necesidad de escribir sobre ellas, rescatar sus memorias y su escritura. Porque las historias del cementerio inglés de Málaga, y de sus tumbas y epitafios, también incluidas en la presente publicación, no estaban completas sin estas mujeres que se lanzaron a la aventura de descubrir con sus presencias y sus escritos. Este trabajo augura también otros felices acontecimientos que se plantean como perentorios: las traducciones completas de los libros de viajes de estas autoras. Y como no podría ser de otra forma, la viajera y escritora Alicia Marchant es la legítima continuadora.

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

Construcciones de Eva

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes
Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2013

Resulta difícil resistirse a morder la apetitosa manzana que nos ofrece la inocente a la vez que seductora *Eva* (1914, Colección Montesdeoca García-Sáenz, Las Palmas de Gran Canaria) del pintor tarraconense Julio Moisés y Fernández de Villasante, imagen icónica de la no menos tentadora propuesta concebida por María de los Reyes Hernández Socorro, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que plantea las diversas interpretaciones de algo más de medio centenar de artistas (veinticinco creadoras femeninas y veintisiete creadores masculinos) del ámbito canario sobre sus respectivas madres, en el marco cronológico comprendido entre 1846 y 2013.

A partir del papel secundario y de sometimiento que el relato bíblico otorga a la mujer en el *Génesis*, Hernández Socorro despliega un sugerente telón de fondo conceptual en el que el círculo de la Creación parece abrirse y cerrarse constantemente en torno a la Eva madre. Lo entretejen las pinturas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, el poema épico *El Paraíso perdido* (1667) de John Milton, el *Oratorio de la Creación* (1798) de Franz Joseph Haydn, el grabado *La serpiente* (1880) del simbolista alemán Max Klinger, y las piezas literarias y teatrales *Casa de muñecas* (1879), del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, y *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, para culminar con las reinterpretaciones contemporáneas de la obra miguelangelesca de Ann Grifalconi, Usbaldo Volcán-O y Pilar Roldán, que conceden el protagonismo a la mujer. Mujer que se erige en espejo de perfección en la figura redentora de María, en especial en su carácter maternal nutriendo, educando y protegiendo a su hijo Jesús, virtudes que el imaginario femenino ha conseguido expresar de forma íntima como evidencia la escultora sevillana Luisa Roldán.

Este particular universo plástico de la Eva/madre resulta caleidoscópico y poliédrico en su multiplicidad de propuestas creadoras, de manera que su recorrido por más de siglo y medio posibilita no solo una aproximación a la evolución de los lenguajes artísticos, sino a las transformaciones



de la sociedad española durante este período; no en vano, el núcleo en torno al cual gira el imaginario expositivo no es otro que el de las relaciones humanas y la interconexión generacional entre madres e hijos/as artistas.

La acertada articulación temática en cuatro secciones que propone María de los Reyes Hernández Socorro, se muestra clarificadora y facilita el recorrido. La más nutrida es «Retratos: Ausencias/Presencias», cuyo denominador común es la utilización del retrato a la hora de plasmar la imagen materna, desde el primer plano del rostro hasta el retrato doble matrimonial, pasando por el sedente y de cuerpo entero. Ya sea en la efervescencia de la juventud, en la plenitud de las etapas intermedias de la vida, o en la grandeza, fortaleza y dignidad de la edad madura, nos asomamos a composiciones de gabinete, retratos de factura realista que traducen un momento íntimo entre madre e hijo artista, ambientados con frecuencia en la cotidianidad de las cercanas vivencias.

A la variedad iconográfica se suma la de lenguaje formal, dado que el recorrido parte del retrato romántico de corte purista de mediados del siglo XIX, y avanza hacia la

estética del realismo patente en la meticulosidad de la plasmación del rostro, los expresivos retratos de las madres revestidas de negro de las décadas de 1920-30, y los primeros planos trabajados por Pepe Dámaso casi como si de surcos en la tierra se tratara, para culminar en las diversas propuestas plásticas de los artistas de la segunda mitad del siglo XX y primeros años del XXI, a las que no son ajenos ecos fauvistas y expresionistas, del Pop Art, simbolistas y conceptuales contruidos a partir del pensamiento, sin pasar por alto los retratos de factura fotográfica.

Bajo el epígrafe «Transparencias y penumbras. Construcción simbólica y deconstrucción de la Eva/Madre», se dan cita un conjunto de creadores que, desde la pintura y la fotografía, plantean una reflexión sobre sus madres en su condición de seres humanos con sus luces y sombras, ajenas a cualquier idealización. De esta manera, la intimidad corporal se hace valiente y emocionalmente pública como elocuente metáfora de la memoria generacional materna; y los objetos y estancias favoritos promueven la «presencia de la ausencia», en la que el recuerdo silencioso aviva los más íntimos sentimientos, y la poesía de lo doméstico cautiva por su capacidad narrativa. Pero las emociones, en su bidireccionalidad hacia la claridad o hacia la oscuridad, se suceden, y asistimos igualmente al emotivo recuerdo de la despedida, al abrazo entre madres e hijos como búsqueda de igualdad social y de erradicación de la violencia de género, a la reflexión en soledad para tratar de mirar más allá, al abismo generacional causado por las creencias religiosas, a la metáfora de la madre-muñeca como compendio de valores, a la renovada maternidad redimida por el sufrimiento, a la realidad paralela y virtual del alzhéimer, y a la segunda oportunidad sentimental de la madurez.

Las catorce obras agrupadas en la sección «Ajuste de imágenes», proponen miradas ambiguas en torno a la Eva/Madre desde el campo de la fotografía, el dibujo, el ámbito escénico, la *performance* o la videoinstalación. Tal multiplicidad abarca desde las imágenes del desengaño y transitoriedad de la vida como *memento mori*, el espíritu minimalista y conceptual que profundiza en la relación materno-filial, la identidad y territorialidad como rasgos definitorios de la misma, la gestualidad de la acción corporal para crear un mundo a caballo entre realidad y ficción, hasta la interacción arte-ciencia como origen de la vida. Finalmente, *Domestic-System* ilustra, a modo de mosaico, el duro trabajo de las faenas del hogar y del cuidado de la familia, elocuente testimonio del sacrificio de las anónimas mujeres/madres en sus casas.

El enorme esfuerzo que exige una propuesta expositiva de esta naturaleza solo puede abordarse con garantías de éxito desde un profundo conocimiento previo de la realidad artística y social de Gran Canaria, de sus museos y colecciones públicas y privadas, y de sus creadores plásticos, tanto antiguos como contemporáneos; requisitos todos ellos al alcance de una especialista como María de los Reyes Hernández Socorro, quien no se conforma con desplegar una extensa galería de imágenes, valiosa por sí misma, sino que cede la palabra a los artistas para que nos abran su pensamiento y en ocasiones su alma. Con tan inteligente recurso, texto e imagen se complementan e interactúan entre sí, alcanzando así la plena comprensión del objeto artístico.

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

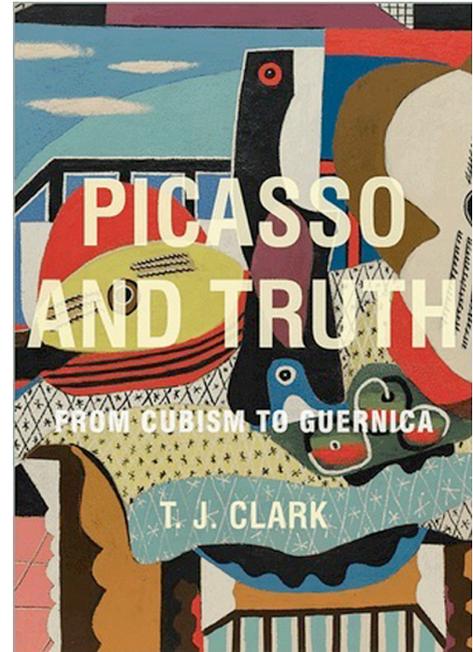
Picasso and Truth: from Cubism to Guernica

CLARK, Timothy J.

Princeton University Press, 2013

Picasso and Truth: from Cubism to Guernica es un libro que merece especial atención en el estudio de la obra de Picasso y de la pintura moderna. Escrito por Timothy James Clark, catedrático de historia del arte en la Universidad de Berkeley, California, desde el año 1988 hasta 2010, y reputado historiador del arte, cuyo pensamiento se engloba dentro de una nueva historia social del arte centrada en la época del capitalismo burgués y la lucha de clases, según la cual analiza la pintura moderna como una expresión de las condiciones sociales y políticas del momento.

Este libro nace de las A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, conferencias impartidas anualmente en la National Gallery of Art de Washington desde 1949. Cada año presentan un ponente destacado por sus logros en la investigación con el objetivo de ofrecer lo más reciente y relevante en relación a las Bellas Artes. La posterior publicación de las conferencias es una parte esencial de las mismas. La National Gallery estableció un acuerdo con la Bollingen Foundation para publicar los libros, labor que desarrolla desde 1967 la editorial universitaria Princeton University Press. El de Clark es ya el volumen 58, publicado en inglés en el año 2013 por dicha editorial. Aún no ha sido traducido al español. Está compuesto por una introducción y seis capítulos que corresponden a cada una de las conferencias impartidas por Clark, así como un índice de términos e ilustraciones, y un apartado dedicado a notas. Cada capítulo aborda un concepto relacionado con la obra de Picasso, pero forman parte de un mismo discurso de manera que los contenidos se solapan de un capítulo a otro y se complementan, incluyendo *flashes* hacia delante y hacia atrás, por lo que una lectura independiente de ellos resultaría en ciertos aspectos insuficiente. A medida que avanza la lectura, el autor va iluminando los conceptos y las relaciones se van esclareciendo y simplificando. Pero queda la sensación de que han quedado atrás multitud de intuiciones sobre su obra y sobre la pintura moderna en general, por lo que es sin duda un libro sobre el que detenerse y sobre el que volver. Es asimismo una fuente interesante



de referencias bibliográficas sobre los diversos aspectos de la obra de Picasso que aglutina.

Picasso and Truth es, como su autor afirma, un libro que habla sobre la crisis de la verdad, en el contexto del siglo XX y la pintura moderna, aplicada a la obra de Picasso en relación con los planteamientos de Nietzsche sobre este nuevo sentido de la existencia. La cuestión esgrimida por el autor es qué pasa con el arte sin esta prueba de verdad. Según él, Picasso y Matisse fueron los que realmente hicieron de esta pregunta, planteada por los coetáneos de Nietzsche, el trabajo de su vida, dándole dignidad estética real. Para ellos ya no eran una carga ni el naturalismo ni la verosimilitud; el pintor ya no quiere persuadirnos de que el mundo que crea es continuo al nuestro o equivalente. Para Nietzsche, la significación y el sentido de la existencia solo residen en la apariencia. Esta fue su lucha contra la verdad y, sobre todo, la moral, porque si el mundo es verdadero o

falso, también es bueno o malo. No perseguía el nihilismo, pero no definió qué conciencia debía sustituirla ni qué arte esperaba que materializase esta exterioridad. El autor trata de descifrarlo y establecer si Picasso podría ser el artista que el filósofo estaba esperando. El libro no concibe a Nietzsche como una influencia en Picasso (pudo serlo o no, afirma el autor), sino como una forma de dar sentido a lo que hizo el pintor (tomar el estamento verbal como un medio de pensar sobre un idioma visual). Sobre todo basa su correspondencia en *La genealogía de la moral*, en su ataque contra el aparente deseo humano de rechazar este mundo y esta vida en favor de otra transfigurada. Es decir, contra el ideal ascético. El arte de Picasso habla continuamente de esta agonía de la moral. La forma en que lo hace visible es lo que trata de exponer el autor. Es, como él mismo lo define, una solución nietzscheana a su obra, no la correcta, pero sí tentadora.

El propio autor reconoce que hoy día cualquier libro que se escriba sobre Picasso merece una explicación, que nos ofrece en el capítulo introductorio. Aparte de su interés como historiador, lo que motiva a Clark es un rechazo pasional contra la respuesta de la literatura al pensamiento pictórico más complejo del siglo XX, que oscila en su mayor parte entre la adulación servil y el método biográfico, más interesado en la anécdota y el análisis superficial de su obra que en desentrañar el sentido y la gramática de su lenguaje artístico. En Picasso, todo se hace pintura, es un juego estético que trasciende la realidad, por eso la biografía siempre será insuficiente. Clark indaga en la estructura y el sentido de su arte, más allá de cuestiones estilísticas, en relación a una contextualización histórica y cultural, exponiendo así mismo sus intuiciones, basadas en su conocimiento y experiencia de la obra de Picasso. Es su forma de contrarrestar ese «yo» que dice su arte con un «otro» que le da forma. No obstante, también recurre a las propias citas del artista, siempre desde un sentido crítico. Con ello pretende presentar la obra del artista como un valor coherente de su siglo, necesario, y motivado por el mismo. Picasso tuvo contacto como ciudadano con los hechos del siglo XX, y estos conformaron su visión del mundo. El epítome de esto será el *Guernica*.

El autor se centra en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, décadas 20 y 30. Su arte comienza a experimentar una transformación que Clark trata de descifrar a través del análisis específico y comparativo de obras concretas. Esto quiere decir moverse en un conjunto de obras apa-

rentemente muy diferentes entre sí y que la literatura ha definido estilísticamente bajo las denominaciones de Picasso cubista, Picasso clásico y Picasso surrealista. El autor realiza un análisis de la estructura ontológica de su obra que trasciende cualquier etiqueta de estilo, estableciendo un discurso que da un sentido, de todos los que podemos encontrar, a las transformaciones que experimenta en estos años, pero que también otorga una base al resto de su producción.

Clark sitúa a Picasso en su visión del siglo XX y la modernidad. Considera que Picasso pertenecía a la sociedad burguesa del siglo XIX en la que nació. La mayoría de los artistas vivían aún en sus límites, pero sentían que estaba llegando a su final. Por tanto, el carácter global que definiría la manera de sentir el siglo por parte de los artistas es el fin de la sociedad burguesa. Según el autor, en alguna parte en la comprensión de la vida por parte de Picasso descansa el compromiso inquebrantable con el espacio de una pequeña o mediana habitación y las pequeñas posesiones que descansan en una mesa. Ese espacio es la habitación, que define con el concepto *room-space*. Es el mundo como propiedad, por eso debía ser cercano, tangible. El interior es la verdad del espacio para la bohemia, los últimos creyentes del XIX. El *collage* fue el culmen de esta proximidad, que haría su última aparición en el *Guernica* para materializar el plano pictórico. Este espacio significa su manera de estar en el mundo, porque para Picasso ser significará ser «en». Su universo es el de los bienes en un interior, a veces bienes eróticos, pero siempre equiparados con instrumentos conocidos.

Lo que principalmente interesa al autor es esta comprensión del espacio en Picasso, porque es representativa de su comprensión del mundo y de su siglo, y cómo este espacio, que es el espacio del cubismo, tras la Primera Guerra Mundial se desintegra debido a que la forma de vida que había representado la bohemia había sido destruida. La proximidad de las cosas ahogaba. El *room-space* tenía que ser expuesto a algo más. ¿Cómo se podía hacer salvando los valores del cubismo, del espacio de la habitación? Esta es la cuestión que plantea y que encuentra su respuesta en la obra *Guitarra y mandolina*, explicada en el capítulo segundo.

En el capítulo primero, *Object*, analiza los dos modos de objetualidad en Picasso a través de pequeñas obras cubistas de entre 1917 y 1921, a las que no se les suele

prestar atención, y a través de obras de un renovado clasicismo. Para tratar de dar un sentido a estos dos modos que conviven en su obra, Clark busca un vocabulario de la época que encuentra en el *Tratado lógico-filosófico* de Ludwig Wittgenstein. Modos que sin embargo comparten el mismo sentido del espacio que para el autor es lo que tiene que ver con su pensamiento pictórico, por tanto no habría en las obras «clásicas» ningún sentido de retroceso, simplemente una búsqueda de una nueva materialidad como trata de explicar. El *Tratado* y *La genealogía de la moral* serán los estamentos verbales que ayuden a entender los dos polos de su arte que aquí se exponen. La gran cuestión que tratará de resolver es si estas dos formas de materialidad podrán convivir pictóricamente en una misma obra.

En los capítulos siguientes, analizará cómo se produce esa transformación del *room-space*, que ahora tenía que ser invadido por un espacio de carácter diferente. En el capítulo segundo, *Room*, a través de la obra *Guitarra y mandolina*, de 1924, en la que el exterior exultante entra convirtiendo los objetos en máscaras, en apariencia, en no-verdad, como si todo tuviera su ser y derivara de una conversión total en fenómeno estético. Esto es Nietzsche, por eso es la obra que centra su discurso. En el capítulo tercero, *Window*, a través de la obra *La danza*, analizando cómo el exterior atraviesa las figuras desde ninguna parte y hacia ninguna parte, convirtiéndola así en una «danza de la muerte». En el cuarto, *Monster*, se centra en *El pintor y su modelo*, de 1927, donde ya no hay ni interior ni exterior, solo un aquí y un ahora, y que le vale para analizar el sentido de la figura del monstruo que va invadiendo estos interiores. Estas son para el autor las tres grandes reimaginaciones del espacio cubista que sostienen su discurso, en las que se explica la distinción entre interior-exterior en relación al discurso de la verdad. El capítulo quinto, *Monument*, trata de analizar los intentos de Picasso por salir completamente del *room-space*, situando al monstruo en una espacialidad diferente, el mundo exterior,

que para él era un problema, y cómo lo consigue a través de una obra concreta.

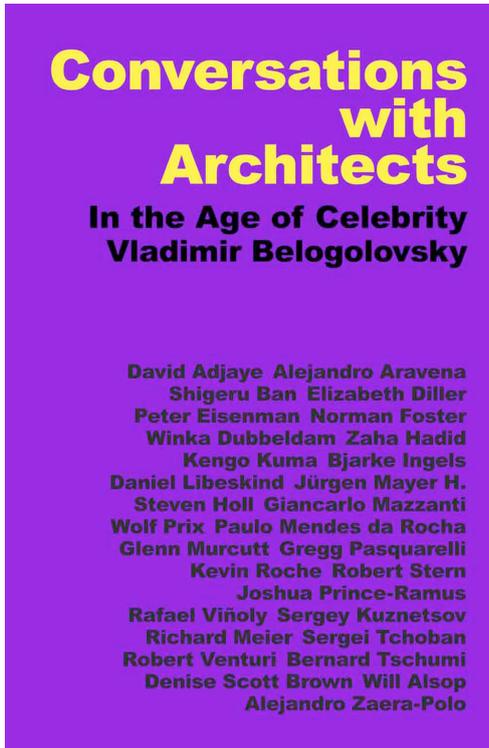
Con *Guernica* cierra la serie de seis conferencias. El gran mural es una anomalía dentro de la producción picasiana que va a recoger y sintetizar todo lo expuesto hasta ahora. Picasso debía representar su visión de la vida y la experiencia, tal como la había concebido hasta ahora, llegando a su fin de una manera obscena y terrible, pero debía convertirlo en una experiencia pública que denunciara el horror de un acontecimiento histórico. Para Clark, la idea que se expone en *Guernica* es que la vida terrenal, la que cuenta para Picasso como para Nietzsche, es por ende un valor innegociable que no debería terminar así, pues no tiene relación con lo humano (ni si quiera con el monstruo como lo concibe Picasso). El objetivo ahora de Clark es plantear de qué forma propone esto visualmente. Después de una contextualización histórica, necesaria por las implicaciones políticas y sociales de la obra, apoya su discurso en el análisis del proceso de creación de la obra a través de las fotografías de Dora Maar de cada uno de los estados, partiendo de dos bocetos a papel y estableciendo relaciones con Ingres y Goya que expliquen su sentido del espacio y la luz. De esta forma va visibilizando la manera en que Picasso llegó a materializar el espacio en el plano pictórico y a conjugar interior y exterior, dando lugar a una proximidad de nuevo reinventada. En este capítulo, como en otros, se hace muy presente la importancia que da el autor al tamaño de las obras, en todo momento, para tener una experiencia coherente de ellas. A pesar de conocer bien el final de esta historia, Clark, con una nueva mirada sobre la obra, nos va atrapando en su explicación deseosos de descubrir el desenlace. El autor nos plantea sus conclusiones. Si resultan convincentes o no dependerá de cada lector.

Carmen Martínez
Universidad de Málaga

Conversations with Architects in the Age of Celebrity

BELOGOLOVSKY, Vladimir

Berlín, DOM Publishers, 2015



Un credo a revisar

Las manifestaciones de repulsa hacia el concepto de *star-architect* por parte de aquellas figuras etiquetadas bajo esa categoría han ido manifestándose con una creciente virulencia a lo largo de los últimos años. Desde las esporádicas proclamas lamentando los precedentes excesos que convergieron en poderosa voz alta en la declaración lanzada por Paolo Baratta en su presentación de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2012 —en la que se exculpaba a los arquitectos de los delirios icónicos cometidos y se les victimizaba, culpando a una sociedad caprichosa y hambrienta de edificios insólitos de haberles forzado a ello—¹, al grosero gesto de Frank Gehry respondiendo a un periodista que le

inquirió en torno a la arquitectura como espectáculo², a la reciente furibunda declaración de Patrik Schumacher tildando de simplista construcción discursiva el concepto de *edificio icono*³, pasando por las puntuales negativas (en forma de distanciamiento o de evasivas) a aceptar el término y sus implicaciones que pueden reconocerse en entrevistas a figuras protagonistas del ámbito arquitectónico, tanto en medios generales como especializados.

Posiblemente sea necesario advertir cómo en ese lapso que media entre 2009 y 2014/2015 se han podido constatar diferentes formas de posicionamiento respecto a ese rechazo. Estas se manifestaron inicialmente desde el súbito giro hacia una aparente concienciación sobre las problemáticas causadas por la recesión económica, así como la intención de romper con las estridencias icónicas al uso y el occidentocentrismo hegemónico en el panorama arquitectónico, patentes en acontecimientos como la exposición *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*⁴, el premio Pritzker concedido al arquitecto chino Wang Shu en 2012 (interpretable como una respetuosa reverencia de Occidente a la pujanza de China dentro del planisferio global) y al japonés Shigeru Ban en 2014 (destacando su contribución al desarrollo de arquitecturas para situaciones de emergencia) o el León de Oro con que se reconoció al proyecto Torre David en Caracas de Urban Think Tank y Justin McGuirk precisamente en la Bienal de 2012 (una decisión que no estaría exenta de controversia)⁵. Impostadas coartadas de salvación y redención, estas posiciones y discursos han ido paulatinamente delatando la persistencia del mismo sustrato ideológico, que cree en la absolutista hegemonía del arquitecto, y que ahora se reafirman con la redoblada agresividad que transmiten esas airadas reacciones antes citadas y que, cabe deducir, son reflejo del descubrimiento de nichos de alto poder económico que pueden constituirse como nuevos clientes de ese modelo arquitectónico cuyo valor se sustenta, a partes iguales, en el prestigio del aura de su autoría y en la auda-

cia de su espectacularidad formal y tecnológica. El escrito de Schumacher es, en este sentido, fundamental por cuanto recoge, con una visceralidad que se impone sobre la construcción racional mesurada de sus argumentos, los fundamentos de esa defensa enconada de la idea de edificio icono (y del arquitecto que lo concibe) como vía esencial para una evolución del lenguaje arquitectónico. Otro aspecto crucial de este texto es la acusación que vierte sobre la crítica por haber diseminado una noción simplificada y banal del concepto de icono, haciendo de él una mera etiqueta mediática que convierte a los edificios encuadrables en esta categoría y a sus autores en fácil blanco de ataques (tanto por parte de críticos como de otros arquitectos envidiosos). Schumacher, sumándose y articulando con mayor energía declaraciones formuladas en el tiempo reciente sobre el innecesario papel de la crítica⁶ y negándole despreciativamente una capacidad analítica real, conmina a esta a convertirse en una actividad dependiente y cómplice de las ideas y acciones de la élite arquitectónica, destinada exclusivamente a ensalzar y jamás a cuestionar.

Ante este contexto, la aparición de un libro en cuyo título se vinculan los términos «arquitecto» y «era de la celebridad» suscita inevitablemente un profundo interés. Máxime cuando el volumen compila una extensa serie de entrevistas a arquitectos pertenecientes de uno u otro modo al rango de arquitecto-estrella desde esa acepción adoptada en la cultura general, o bien desde el prestigio destacado que posee entre la profesión. El libro se toma con la expectativa de conocer de primera mano las reflexiones en torno a la noción de celebridad contemporánea y sus consecuencias, una información que sería sumamente valiosa para contribuir a la comprensión e interpretación crítica de este específico momento de incertidumbres y contradicciones en la arquitectura.

La importancia de la celebridad como una potencia fundamental de nuestro tiempo es incuestionable, aun en la evidente paradoja que presenta el dotar de trascendencia a un fenómeno cuya savia vital es precisamente la insustancialidad y la banalidad. La celebridad está ligada indisolublemente hoy a las dinámicas del neoliberalismo. La conversión del arquitecto en celebridad a través de la calculada promoción de su imagen, de la construcción de un personaje fácilmente identificable, asociado a unos clichés creativos (y temperamentales) concretos que le proporcionaban ras-

gos de diferenciación, de superior individualidad, es la base desde la que se cimenta el sobrevalor de aquellos edificios portadores de su concreto nombre, atrayendo a potenciales clientes de considerable poder, copando espacio protagónico en medios de comunicación y generando así un ciclo de retroalimentación que engrosaba el tamaño del aura y deseo hacia su arquitectura. Pese a la afirmación de Schumacher en su furioso manifiesto, la crítica sí jugó un obedientísimo papel, decisivo en la consagración de estas figuras y sus obras: acató el poder de estas celebridades, sustituyendo el análisis de sus proyectos por cautivados y sublimadores discursos sobre esos egos y contribuyendo así a mantener en movimiento esa retroalimentación. Una actitud que es la que claramente se reconoce en Vladimir Belogolovsky, autor de este libro.

Desde el prólogo, Belogolovsky hace manifiesta su aceptación entusiasta del poder de la arquitectura icónica y sus artífices, de las transformaciones hacia las que la arquitectura se vea abocada por el efecto y sinergias por la conversión de la figura del arquitecto y los edificios estrella en fenómenos de consumo. En lugar de plantear un examen de los motivos de este fenómeno, Belogolovsky justifica con una excesivamente rápida y superficial argumentación el hecho de que el afán de distinguirse, a despecho de la pertinencia pragmática del edificio, ha constituido un rasgo intrínseco del arquitecto a lo largo de la historia (p. 9). No es tampoco en absoluto satisfactoria como argumentación la referencia que hace a la primera aparición del término y su subsecuente establecimiento en el vocabulario arquitectónico: «El término *star-architect* aparece por primera vez en la década de 1940. Según el *Oxford English Dictionary* fue una estrella de cine que diseñó una casa. A fines de los años 80 los arquitectos comenzaron a usar el término para referirse a las celebridades arquitectónicas pero fue a comienzos de la década de 2000 cuando los medios difundieron el uso del término» (p. 13). Habría sido deseable, tanto para el lector afín a esta perspectiva positiva sobre el poder carismático del arquitecto como para aquel discrepante con ella, disponer de una exposición más minuciosa y ponderada acerca del desarrollo cultural del concepto de celebridad⁷ y su específica manifestación dentro del ámbito actual de la arquitectura, habida cuenta de que no se trata de un factor meramente caprichoso o anecdótico, sino un potente justificador de procedimientos y temas de debate.

Otro posible punto de desacuerdo con el planteamiento presentado por Belogolovsky en su prólogo es ubicar en diciembre de 2002, en el marco del evento de presentación de los proyectos escogidos para la reconstrucción del World Trade Center en Nueva York, y en el que él se encontraba presente, el punto desencadenante del fenómeno de la conversión de los arquitectos en estrellas, ignorando por algún motivo la relevancia del efecto *Guggenheim* a fines de la década de los 90. Es una decisión que atribuye una cierta dimensión personal al emprendimiento de este libro, pero que le permite asimismo ligar su proyecto a la toma de actitud respecto a la arquitectura icónica que planteó el fallecido crítico Herbert Muschamp en un artículo para el periódico *New York Times*, en fechas previas al anuncio de resolución de este concurso.

En dicho artículo, y constatando el creciente interés entre el público general por la arquitectura (patente tanto en la edición de *coffee-table books*, como por la aparición de arquitectos en programas televisivos como *The Oprah Winfrey Show* o *The Simpsons*), Muschamp apelaba a promover una arquitectura de cierta sofisticación pero capaz de suscitar una sensación de deleite que fuera «intensificada al desafiar el temor instintivo a lo desconocido» (p. 14). Valga la proclamación del Guggenheim «como reencarnación de Marilyn Monroe» como ejemplo del efectismo completamente alejado de la sustancia académica, desde la que tradicionalmente se había enfocado la descripción y valoración de obras arquitectónicas, que Muschamp introdujo en sus artículos. En el elaborado con motivo de la inminente resolución del concurso para el World Trade Center, Muschamp apeló a los arquitectos a que «volvieron a hacer del skyline de Manhattan el más impresionante del mundo» (p. 16). Belogolovsky aplaude la audaz originalidad que implicaba esta actitud y que usa de alguna manera como aval para su enfático entusiasmo y fascinación respecto a la arquitectura icónica del autor. Sin embargo, una vez más, la argumentación resulta excesivamente rauda y superficial. El autor no ahonda en los motivos que le llevan a apoyar y compartir este posicionamiento, pareciendo considerar explicación suficiente el fervor fascinado que un edificio espectacular y la exaltación de la visión creativa de determinados arquitectos puede provocar. Plantea así un criterio de acción que, desde este prólogo y a lo largo del libro, va manifestándose más fruto de una cautivada obediencia a un discurso de po-

der y veneración a este, que consecuencia de una reflexión independiente a través de la que quedara expresada razonadamente al lector el motivo de la identificación intelectual con este. Deslizará en las entrevistas referencias a citas que han acabado deviniendo petulantes o huecos eslóganes de impacto, reiterando en particular la pronunciada por Philip Johnson («La arquitectura puede despertar la sorpresa, proporcionar placer, alegrar o conmover hasta las lágrimas; y el modo en que consiga esto es irrelevante»), sin exigirse efectuar a estas una segunda lectura o revisión que delate su contenido o su vacío.

Cabe señalar como uno de los principales puntos positivos del libro el ofrecer como prolegómeno a la serie de entrevistas sendas conversaciones con Charles Jencks (2007) y Kenneth Frampton (2009), con opiniones discrepantes respecto al fenómeno de la arquitectura estrella y la iconicidad. Jencks sitúa algo después de 2002 la fecha de la eclosión de la arquitectura estrella y apunta como antecedentes a considerar la cultura de la celebridad de los 60 y el estallido de arquitectura icónica en la década de los 70 en la Unión Soviética (p. 26). Augura la permanencia del modelo icónico y, aunque reivindicando la figura de la estrella, apela a los arquitectos a que asuman con responsabilidad su derecho a la libertad creativa así como a acatar la necesidad de aceptar y debatir públicamente los problemas de este modelo (p. 32). Frampton se muestra por su parte radicalmente detractor de la *star-architecture*, critica su exceso, acusa a algunos de ellos de ser «edificios totalmente faltos de ética, esencialmente groseros y bastante decepcionantes» (p. 46) y de no poseer más valor que el de ser meras imágenes atractivas (p. 54). Menciona las maquinarias publicitarias que operan tras muchas de las figuras mediáticas y recuerda que la arquitectura puede brindar placer y bienestar sin necesidad de ser impresionante (p. 57).

Los dos extremos del debate, del dilema entre ese entusiasmo aparentemente optimista y ligado a un progreso tecnológico que hay en la celebración de la arquitectura estrella y sus artífices (entendidos por ello como «idealistas»), representado por Jencks, y ese otro parecer hostil a esta (y que tiende a ser tachado de reaccionario por sus oponentes) que representa Frampton, se mantienen polarizados. Belogolovsky deja escapar aquí la oportunidad de plantear diálogos que hagan de estas entrevistas documentos que sirvan

como posibilidades de tender puentes hacia un debate. Una omisión que es aún más crucial por cuanto el libro está compuesto por treinta entrevistas realizadas entre diciembre de 2002 y abril de 2014, y que resultan más bien cuestionarios individuales sobre el específico perfil y trabajo de cada uno de los arquitectos.

Es obligatorio señalar en este punto que estas entrevistas fueron realizadas sin la perspectiva de que fueran finalmente recogidas en un único volumen (algunas de ellas fueron publicadas previamente en revistas profesionales), algo que hasta cierto punto podría explicar el motivo de la clara falta de cohesión temática subyacente, la falta de la presencia del tema de la celebridad y la iconocidad en las preguntas formuladas a los arquitectos y que podría ser el motivo que atraería a un lector hacia esta publicación. Sin embargo, el propio Belogolovsky da a entender que el fundamento de la celebridad del arquitecto es su motivación principal a la hora de acometer estas entrevistas, y lo hace desde una complacencia rayana en la adoración: patente no solo desde elogios superlativos a la manera *muschampi*, sino también en pasajes como la descripción de una lamentable escena protagonizada por Zaha Hadid y un matrimonio que deseaba encargarle un proyecto, sin querer ver cómo esta es ilustrativa de la prepotencia caprichosa del arquitecto y el servilismo estúpido del cliente que acata el maltrato y desaire (pp. 70-71). U otras del tipo: «Gehy insistía en preguntarme por qué yo quería entrevistarle, diciéndome medio en broma que no tenía nada nuevo que decirme. Me di cuenta entonces de que solo quería hablar con él porque es el arquitecto más famoso del mundo. Tiene razón, pensé: ¿qué va a poder decirme de nuevo? Es el arquitecto en activo cuyo trabajo requiere de menos explicaciones. ¿Cómo puede explicarse el arte? Él es el artista definitivo del hacer arquitectónico» (p. 72); «Recuerdo sentirme cautivado por el discurso de Calatrava hablando poética y metafóricamente en la apertura de su exposición de 2005...» (p. 74); destacar a Rem Koolhaas como una referencia para los arquitectos jóvenes por el motivo de que desean ser «tan exitosos como él» (p. 81), o conformarse con lacónicas imprecisiones como «la arquitectura es mi vida», pronunciada por Shigeru Ban (p. 167).

Una veneración que alcanza el paroxismo en una afirmación como esta, en la que se delata el peligro de esta idolatría en la que el valor de la impresión capaz de produ-

cir el edificio se antepone absolutamente a cualquier otra consideración de adecuado rigor constructivo y funcional (¿equiparando edificio correcto a arquitectura mediocre?): «No importa los pleitos contra los *star-architects*, puesto que muchos de sus clientes constatan ya bien adelantado el proceso que sus extraordinarios edificios no solo conllevan pagar un precio alto sino también el elevado riesgo de que no funcionen como es debido. Sin embargo, esas creaciones prometen captar la atención del público y si ese es el propósito del cliente, el resto no debería importar. Si la prioridad principal del cliente es una cubierta asequible y que no tenga filtraciones, entonces tal vez contratar a un arquitecto estrella no es la mejor decisión de partida» (pp. 74-75).

Estos elementos indican claramente cómo Belogolovsky sí ha estado atento a las cuestiones de la celebridad y lo icónico, y han sido el trasfondo que ha inducido estas entrevistas, pero elige no formular ni directa ni indirectamente preguntas sobre ellas para indagar en las opiniones personales que sobre ellas pudieran tener estos protagonistas. Sirva como ejemplo la entrevista a Peter Eisenman (pp. 206-225), con ausencia de cualquier pregunta en torno a las problemáticas que afectaban a la construcción de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela ya en 2009 (fecha de uno de los dos encuentros entre autor y arquitecto), para examinar protectoramente dicho proyecto desde su estricta dimensión conceptual, usando el diálogo para ensalzarlo como un proyecto «más sublime que bello». Tampoco en aquellas entrevistas efectuadas dentro del contexto de la crisis económica se detecta una reacción por su parte para inquirir al respecto del sentido del poder de los arquitectos y la arquitectura icónicos, averiguar los posibles modos en que ese estado afecta a la definición y acciones de la *star-architecture* o siquiera tratar de examinar si hubiera vínculos entre conceptos neoliberales y esta arquitectura de la celebridad y el exceso. Belogolovsky preserva a cada uno de los entrevistados en un territorio confortable para reafirmarlos en sus propios clichés, y son escasas las excepciones en las que alguno de ellos, como Paulo Mendes da Rocha (pp. 358-373), sale voluntariamente de este para revelar sin ambages desacuerdos o algún aspecto que pone en entredicho algún elemento de las dinámicas actuales de la arquitectura. Valga destacar la interesante comparación de actitudes que plantean la



entrevista a Mendes da Rocha, insistiendo en que la arquitectura no son inspiraciones personales sino un análisis racional de historia y realidad, y la realizada a Robert Venturi y Denise Scott Brown (pp. 510-529), donde estos últimos hacen de su rechazo a los actuales gestos estridentes de afirmación individualista y de autor en la arquitectura una forma de legitimar la suya propia, un narcisismo que parece hacerles incapaces de ver que, antes que las actitudes de los egos, es más importante tasar la posible gravedad de las dinámicas de vanidad y banalidad en la relación de la arquitectura con la sociedad.

Acata sin cuestionamientos las nuevas tendencias que van introduciéndose en el discurso hegemónico y a sus representantes emblemáticos, que pasan a incorporarse a este repertorio de celebridades del medio arquitectónico: la arquitectura social en Latinoamérica (Aravena, Mazzan-

ti), las nuevas jóvenes figuras emergentes (Ingels)... y que siguen consolidando ese sistema jerárquico basado en la espectacularidad y el carisma que Belogolovsky –aunando el concepto de Muschamp y la referida cita de Johnson– considera incuestionablemente necesario y saludable: «Los arquitectos estrella garantizan una saludable diversidad y, además de sus identidades estilísticas, instigan el desarrollo de tecnologías innovadoras y sofisticación. Son nuestros catalizadores –aunque triunfen o fracasen de las maneras más espectaculares–. [...] Centran nuestra atención y traen acentos al entorno construido que, de otro modo, sería un fondo homogéneo y anónimo para nuestras vidas. [...] Involucran al público general en el discurso arquitectónico global e incrementan su conciencia acerca del valor del buen diseño. [...] Lo que debería ser la principal preocupación de nuestros arquitectos líderes es dedicar sus talentos creativos para dotar a la arquitectura de la mayor calidad, originalidad imaginativa y conmover las emociones de las personas» (p. 84).

El libro se cierra con una página en la que aparece una selección de recientes portadas de revista, tanto especializadas en arquitectura como de llamadas *glossy magazines*, que reflejan el encumbramiento del rostro de determinados arquitectos, que vuelve innecesaria la imagen de su arquitectura. También incluye una selección de frases lapidarias de algunos de los *star-architects* del momento que no han sido entrevistados en el libro, dejando así confirmada la importancia del ícono y el eslogan como efectivas herramientas de sustentación de la figura célebre en la arquitectura de hoy, mezcla entre autoridad intelectual-creativa y mito *pop*.

Los reproches que esta reseña efectúa no deben sin embargo disuadir de la lectura de este libro por cuanto, como ya se ha apuntado, es necesario que tanto partidarios como cuestionadores del *star-system* arquitectónico profundicen en sus respectivas argumentaciones. Es opinión de quien esto suscribe que el discurso a favor de este descansa enteramente en argumentaciones de índole más emocional que racional; que reaccionan desde una exasperación que invalida cualquier objetividad que va incluso más allá de considerar irrelevante el fracaso de un proyecto-espectáculo, pues llega al extremo de negar las circunstancias que obligarían a determinadas obras a hacerse cargo de responsabilidades éticas, por lo que es

urgente lograr establecer puntos donde debatir rigurosamente y superando el enfrentamiento. Está en juego la recuperación de una credibilidad para la arquitectura (tanto entre la sociedad como entre la misma profesión) que ha sido gravemente mermada por los excesos y caprichos de estos últimos tiempos. Sirvan los cuestionamientos aquí

presentados como ruegos de respuestas más sólidas e intelectualmente responsables a ese credo laudatorio a la hegemonía de determinada élite.

Alicia Guerrero Yeste
Crítica de arquitectura

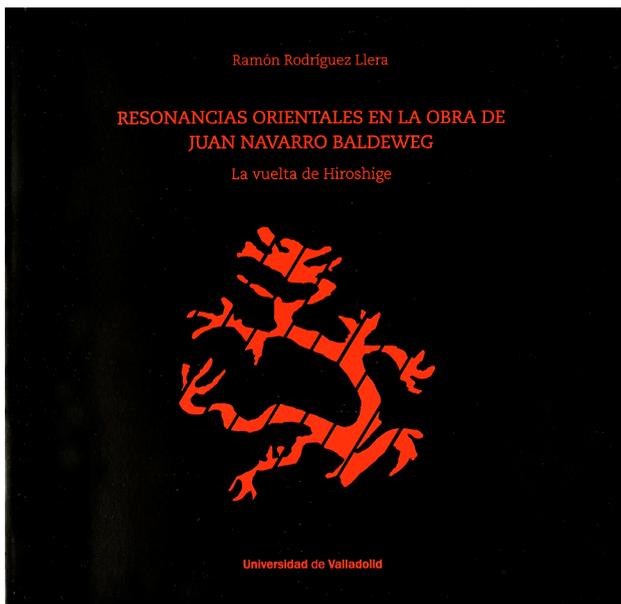
Notas

- 1 Paolo Baratta, «The exhibition of resonances», 2012. <http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/13th-exhibition/baratta/> (Fecha de consulta: 28-04-2015).
- 2 Como información de la noticia y la imagen del gesto de Gehry, véase por ejemplo Jesús Ruiz Mantilla, «El arquitecto Frank Gehry dedica una peineta a las críticas a su obra», *El País*, 23 octubre 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/23/actualidad/1414089327_576638.html (Fecha de consulta: 28-04-2015).
- 3 Patrik Schumacher publicó esta declaración en su muro de Facebook el 10 de abril de 2015. <https://www.facebook.com/patrik.schumacher.10/posts/10205380818112860?fref=nf&pnref=story>.
- 4 Exposición comisariada por Andres Lepik y que se presentó en el MoMA de Nueva York entre el 3 de octubre de 2010 y el 3 de enero de 2011.
- 5 «Una respuesta a la polémica de Torre David / Gran Horizonte», Comunicado de prensa emitido por Urban Think Tank, 1 de octubre de 2012. http://u-tt.arch.ethz.ch/wp-content/uploads/2012/10/121001_Torre_Release_es.pdf (Fecha de consulta: 28-04-2015).
- 6 Véanse los artículos «En estado crítico», «La melancolía mató al crítico» y «Críticofobia» en Fredy Massad, *La viga en el ojo. Escritos a tiempo*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2015.
- 7 Para una interesante lectura introductoria al tema consultar Fred Inglis, *A Short History of Celebrity*, Londres, Princeton University Press, 2010.

Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg. La vuelta de Hiroshige

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón

Universidad de Valladolid, 2015



A estas alturas, la incansable labor investigadora de Ramón Rodríguez Llera (Santander, 1955) nos sigue sorprendiendo. Después de la publicación de *Japón en Occidente. Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés, del exotismo a la modernidad* (2013), obra en la que estudia los intercambios culturales entre la arquitectura occidental y la japonesa desde el despertar del Japón moderno en época *Meiji* hasta nuestros días, nos descubre *Resonancias Orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg. La vuelta de Hiroshige* (2015), texto en el que investiga el modo en que dicho despertar trasvasa las ideas de la caligrafía a la abstracción, del arte a la arquitectura, de la tradición a la modernidad, de Oriente a Occidente, y viceversa, ecos del proceso creativo de una extensa nómina de artistas y arquitectos entre los que Juan Navarro Baldeweg sobresale con identidad propia.

El libro constituye un lúcido discurso que matiza la dicotomía Oriente-Occidente, dos orillas entre las que tiende

puentes de ida y vuelta que se cruzan de manera elocuente con los intereses artísticos de Juan Navarro Baldeweg, verdadero hilo conductor del texto.

El autor fija su mirada en los nuevos cauces de expresión que los maestros calígrafos japoneses, especialmente el pionero Hidai Tenrai, abren hacia las tendencias occidentales de la pintura abstracta como catarsis de su propia tradición. *Abstracción e Identidad* son las vías por las que discurre el estilo *bokushou*, «la imagen de la tinta», poniendo el acento en el sincretismo que se da entre caligrafía secular *sho*, pintura *sumi-e* y arte abstracto contemporáneo, sobre todo en lo referido al *Action Painting*, manifestaciones artísticas donde la participación activa del cuerpo y la acción del pincel subrayan el valor de lo expresivo, la energía de lo individual.

Expresionistas abstractos y pintores calígrafos, a uno y otro lado del Océano Pacífico, comparten con Juan Navarro Baldeweg el propósito de volcarse con toda la intensidad del cuerpo y la mano sobre la acción de su pintura. Como entre dos espejos enfrentados que se miran y multiplican la realidad en imágenes especulares, el libro nos conduce de manera brillante desde los grupos de la vanguardia artística japonesa del siglo XX, *Sosaku Hanga* o *Gutai*, entre otros, al expresionismo abstracto norteamericano; de los dragones de oro de Shiryu Morita, de los *enso* performativos de Jiro Yoshihara, de la fuerza de la caligrafía radical de Inoue Yu-chi, autores que anteponen la expresividad a los usos tradicionales del arte oriental como medio para alcanzar la abstracción, al reflejo de las tradiciones artísticas niponas en autores como Mark Tobey o Franz Kline, entusiastas e interesados de un modo más o menos confeso por la filosofía *zen* y el arte del *Shodo*.

El libro nos muestra *La vertiente hispana* de este juego óptico, representada por Juan Navarro Baldeweg en el papel de quien se aventura a cruzar el espacio entre ambos espejos y se observa multiplicado en ellos. Sus años de

formación con György Kepes en el MIT entre 1971 y 1975 suponen un tiempo de inmersión cultural y artística, el acercamiento a las vanguardias plásticas norteamericanas, al expresionismo abstracto y al minimalismo, y el interés por el arte nipón a partes iguales. *La pervivencia de los orígenes* en su obra pictórica no escapa al análisis inteligente del autor, que pone el foco en conferencias como *Ex Oriente Lux*, presenciada en la Universidad de Valladolid en octubre de 2011. Nos desvela paralelismos sorprendentes, como el que relaciona un *Kosode* japonés decorado con caracteres caligráficos de época Edo, perteneciente al Museo Nacional de Tokio, con la pintura *La danza* (2007) del arquitecto santomandino, o su admiración hacia Ando Hiroshige, ilustre dignatario del «mundo flotante, del arte del ukiyoe», sin perjuicio del elenco de referencias que nutren con riqueza su obra; de Henri Matisse a Constantin Brancusi, de John Soane a Louis Kahn.

Es precisamente *La vuelta de Hiroshige* la coyuntura que completa el brillante argumento. De la «*conciencia indagatoria*» de Juan Navarro Baldeweg aflora un interés por explorar los modelos dominantes de representación en el arte contemporáneo, por la búsqueda de expresiones que activen signos fundamentales de lo natural, por lenguajes entre la abstracción y la figuración. Proyectos experimentales –*Casa para una intersección* (1976)– e instalaciones –*La mesa* (a partir de 1973)– asocian ideas convergentes aquí-

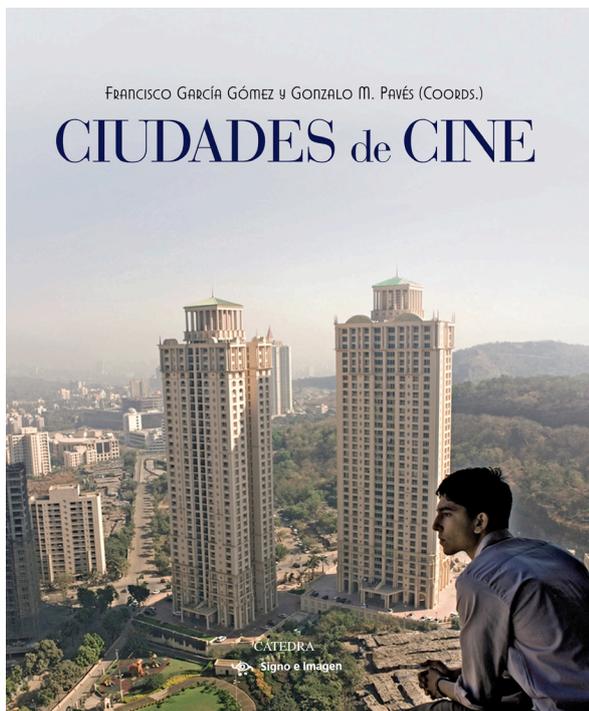
latadas por el autor: «sinergias referidas a la gravedad y a la materia (...) juegos de contrapeso, de levedad, de equilibrio, de tensión estructural, generando espacios dinámicos cargados de significación». Entre ellos subyace filtrado, atendiendo al esclarecedor texto, el modo de Ando Hiroshige de ver el mundo, que «descompone la naturaleza en variables, la disecciona de acuerdo con sus leyes y posibilidades de expresión y la reproduce con medios expresivos diferenciados, heterogéneos, lo que Navarro Baldeweg denomina “pintura de estratos”».

En el juego de resonancias y ecos especulares que nos propone Ramón Rodríguez Llera, merece mención especial la arquitectura del texto, así como su diseño y maquetación a cargo de *Oaestudio*. Destaca la elocuencia de las ilustraciones, muchas de ellas de los viajes del autor a Japón y de sus visitas a la obra de Juan Navarro Baldeweg, al igual que la riqueza de notas, pasajes con autonomía propia que actúan como veladuras de información superpuesta, semejantes al papel de la tinta aguada en la pintura *sumi-e*, por ser discursos paralelos pero no menos complementarios, cuyo calado propicia sugerentes modos de aproximarse a la obra al tiempo que aportan profundidad a la imagen de conjunto.

Iván I. Rincón Borrego
Universidad de Valladolid

Ciudades de cine

GARCÍA GÓMEZ, Francisco y PAVÉS, Gonzalo M. (coords)
Madrid, Cátedra, 2014



Nunca se llega inocente a una gran ciudad. Al pisarla por primera vez, resulta muy difícil evitar tener una extraña y difusa sensación de familiaridad, como si ya antes se hubiese estado ahí en el pasado. La literatura y las artes visuales han favorecido la elaboración de una representación mental, más o menos precisa de estos espacios de convivencia. En su condición de medio de masas por excelencia de nuestro tiempo, ha contribuido más que ningún otro arte a prefigurar las imágenes que de ciertas ciudades se tienen, y a modelar un imaginario urbano colectivo. Con su poderosa capacidad de sugestión y su fuerte impresión de realidad, el cine posibilita al espectador disfrutar del don de la ubicuidad, desplazar-se virtualmente por infinitud de lugares.

Estas certeras palabras con las que Francisco García Gómez, profesor de la Universidad de Málaga, y Gonzalo

Pavés Borges, docente de la Universidad de La Laguna, ambos historiadores del arte con reconocida trayectoria investigadora en ámbitos urbanos y cinematográficos, expresan sus premisas e introducen al lector en un apasionante viaje fílmico a través de veintinueve ciudades, de una veintena de países repartidos en los cinco continentes. Lo primero a destacar es que se trata de un manual concebido desde una perspectiva interdisciplinar y, por ello, no es de extrañar que del itinerario propuesto formen parte también, aunque en número sensiblemente inferior, diferentes ensayos que centran su atención en asentamientos urbanos de la Antigüedad, en pueblos del Oeste o en ciudades imaginarias. Esta visión interpretada, como no podía ser de otra manera, desde la peculiaridad que encierran sus respectivos géneros, completa y ratifica la trascendental relación que los cineastas, desde sus orígenes y hasta la actualidad, han venido estableciendo entre cine y desarrollo urbano. Estamos, por tanto, ante un libro cuyas páginas nos invitan a deambular por el espacio y el tiempo, por la realidad y la fantasía, forjándonos un recorrido rico en matices y enfoques, por el que podemos transitar, cómodamente guiados por la mirada escrutadora de un nutrido grupo de poco más de treinta investigadores españoles, que apoya sus interpretaciones en una selecta y rigurosa bibliografía.

Como bien señalan los coordinadores en el capítulo que, bajo el título *La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción*, firman conjuntamente, la cámara cinematográfica se ha sentido atraída por el desarrollo continuo de las urbes, convirtiéndose no solo en testigo elocuente, sino también en cómplice de un imaginario urbano del que el espectador se ha apropiado sin esfuerzo, hasta el punto de que es capaz de identificar barrios, monumentos, calles o hitos arquitectónicos de una ciudad determinada, sin haberla visitado. Conscientes, sin embargo, de la subjetividad que acompaña a los cineastas y de la visión fragmentada y ficticia que en consecuencia percibe el público, plantean en esta obra tres objetivos fundamentales: primero, analizar los procedimien-

tos que conducen a la identidad urbana, centrándose en la arquitectura y el urbanismo; segundo, esclarecer el modo en el que el cine ha representado determinadas ciudades, revelando las diferentes gráficas que contribuyen a pensarla y tercero, entender la lectura que de la ciudad hace el espectador, dilucidando sus iconos, para finalmente configurar su prototipo urbano. Sin duda, en este triple análisis radica uno de los méritos más sobresalientes del libro, teniendo en cuenta que precisamente ese carácter transversal ha exigido a sus autores una labor investigadora concienzuda y una compleja metodología, que no se detecta, hasta el momento, en otras publicaciones que se han aproximado al tema. Al respecto, resulta evidente que su formación como historiadores del arte refrenda el éxito del resultado, pues a la lectura científica de entidades urbanas y arquitectónicas, se suma una interpretación avalada por técnicas instrumentales propias de la estética y la sociología.

No es extraño, por tanto, que en las primeras páginas de este manual, aplicando la teoría de la Gestalt, que explica cómo nuestra percepción visual distingue en una imagen, figura y fondo, se nos plantee una reflexión conceptual sobre el espacio fílmico que, en esta ocasión, centra su interés en la ciudad. Al igual que ocurre en la pintura o en la fotografía, el cine recrea el espacio bidimensional, si bien incorpora el movimiento y, con ello, la dimensión temporal. En consecuencia, el resultado es una narración mucho más versátil, definida por una trama argumental que se desarrolla a través del tiempo y en un lugar determinado, un ámbito que queda grabado en la retina del espectador como escenario indisoluble a los hechos. Su presencia resulta inevitable, siendo más o menos perceptible, en función de los elementos que conforman su propia imagen identitaria o en atención a los intereses estéticos de los cineastas. Dicho de otro modo, la ciudad se viene exhibiendo en la pantalla a impulsos de motivaciones y formas diversas, cuyo análisis enriquece el interés de esta publicación. Así, se nos hace ver cómo las perspectivas de ciudades dotadas de acusada personalidad arquitectónica o urbanística, caso de Venecia, París o Nueva York, resultan reconocibles de inmediato. Otras lo son por la singularidad de sus hitos monumentales, como Londres y su Big Ben, o El Cairo con las Pirámides y la Esfinge; mientras un tercer grupo de localidades, aun ofreciendo emblemas urbanos, no resultan suficientemente representativas por carecer estos de impacto mediático. Inconveniente este, que

las grandes ciudades de la actualidad vienen eludiendo al incorporar a su singular trazado uno o más edificios de fuerte impacto visual, preferentemente diseñados por los *blue chips*, valores de firma, de la arquitectura actual. Representativa en tal sentido, es Dubai con la Torre Burj Khalifa, cuya desmesurada altura marca un hito referencial en su *skyline*, facilitando, por otra parte, su rápida incorporación a la pantalla, una vez convertida en protagonista de una tensa secuencia recreada en una reciente película de acción.

Claro está que también existen soluciones opuestas que optan por diluir o alterar los prototipos urbanos, restándole prestancia en el espacio fílmico. Y es aquí donde entran en juego los cánones estéticos de los directores, sin olvidar tampoco los singulares códigos que, en tal sentido, imprimen determinados géneros, caso por ejemplo de los *thrillers* y films de terror. En ocasiones, la alteración u ocultación de tópicos urbanos es tal, que el resultado deriva en una abstracción, en un territorio en el que el espectador se siente perdido y un tanto agobiado, aumentando el efecto dramático. En otras, el origen de este camuflaje obedece a razones de reproducción originadas por motivos presupuestarios o imposibilidades burocráticas de rodaje. Sea el motivo que sea, lo cierto es que la ciudad sigue desempeñando su papel en la trama cinematográfica, independientemente de que asuma incluso un rol que históricamente no le es propio, caso de Praga, Viena o Budapest, transmutadas frecuentemente, gracias al montaje, en otras ciudades europeas. Es más, a veces se mezclan sus símbolos, originando núcleos urbanos imaginarios, algunos con mayor acierto que otros, pero en cualquier caso, productos todos de la capacidad de articulación de los montadores que, con sus herramientas técnicas, convertidos por momentos en urbanistas y arquitectos, alteran la realidad espacial. No se trata ya de recreaciones, sino de auténticas creaciones urbanas que enriquecen el imaginario fílmico. En esta potencialidad del montaje radica precisamente otra de las reflexiones en las que profundizan los autores del libro, insistiendo sobre todo en uno de sus artificios: la ubicuidad. En efecto, solo a través del cine podemos disfrutar de ese anhelado don que nos permite deambular, sin solución de continuidad, de un lugar a otro; y solo su virtualidad es capaz de hacernos sentir transeúntes de ciudades reales o imaginarias. Por otra parte, a nuestro movimiento virtual se suma también el ajetreo de sus habitantes que, con su devenir diario y costumbres,

completan la fisonomía urbana convirtiéndola en un organismo vivo. Hablamos de nuevo de la dimensión temporal del cine, esa cualidad que marca la diferencia respecto a las recreaciones que, con análogo fin, abundan en otras prácticas artísticas.

Los vínculos existentes entre ciudad, géneros cinematográficos, movimientos, autores y películas, supone otro interesante aspecto que se ha podido analizar y de algún modo sistematizar, gracias a los trabajos reunidos en este libro. De ese ejercicio investigador se desprende que en algunos géneros del Hollywood clásico, la representación del espacio público resulta consustancial a sus respectivos relatos. Entre los diferentes paradigmas que se estudian, sirva como ejemplo el definido por el *film noir*, cuya predilección por el rodaje en la calle es innegable, transformándola en un lugar enigmático, favorable a las emboscadas y al crimen. Ahora bien, no todos los entramados urbanos resultan propicios a este fin, de modo que también se establecen determinados estereotipos, caso de Nueva York y Chicago, elegidos por el perfil más duro que les imprimen sus rascacielos. En Europa, el cine negro convirtió a París y a Marsella en ciudades peligrosas y hostiles, mientras que en Japón, los cineastas han optado por rodar sus escenas en un número mayor de ciudades, destacando entre ellas Tokio, Osaka y Yokohama. Lejanos al modelo americano se desarrollan, por otra parte, diversos géneros que también sitúan la narración en dominios urbanos, como el cine alemán de la República de Weimar y el soviético mudo. Bajo supuestos estéticos diferentes, dentro también de la filmografía europea, destacan recreaciones marcadas por el lenguaje estético de las vanguardias históricas, sin olvidarnos del posterior neorrealismo italiano, cuya influencia se hizo notoria a escala mundial. En cuanto a la relación entre directores y ciudades, la conclusión nos muestra también diversas opciones. Frente a la producción cosmopolita y errante de Roman Polanski, destacan otras que deben mucho a la relación personal que establecen sus respectivos directores con una ciudad determinada, tales como Manoel de Oliveira y Oporto, Fellini y Roma, Almodóvar y Madrid,

Ingmar Bergman y Estocolmo o Woody Allen y Nueva York, por citar algunos ejemplos.

Por otra parte, la ciudad, como toda creación humana, lleva implícita no solo su génesis sino también su destrucción. El cine de catástrofes, de ciencia ficción, el bélico y algunas películas de acción, nos proporcionan esa visión apocalíptica, de la que los coordinadores de este libro también dan buena cuenta. La naturaleza indómita enfrentada a la obra humana, animales que abandonan la selva y desafían la artificialidad de la ciudad, extraterrestres que derriban hitos monumentales o terroristas que en nombre de sus ideas políticas o religiosas asolan iconos ideológicos contrarios, integran un amplio abanico de propuestas.

En definitiva, los autores de este manual publicado en la colección Signo e Imagen de la editorial Cátedra, han cubierto de sobra su objetivo. No es frecuente abordar la relación del cine y la ciudad de forma conjunta y desde todos los aspectos propuestos: urbanísticos, arquitectónicos, históricos, técnicos... y demostrar que no son excluyentes entre sí. No se trata, por tanto, de un mero recorrido por los escenarios urbanos que en más ocasiones han recreado los cineastas, disponiendo todos sus recursos al servicio de los mismos, sino de un análisis profundo y científico que nos ofrece las claves para entender el origen y desarrollo de distintas asociaciones urbanístico-cinematográficas.

Bajo una perspectiva científica y rigurosa, pero con un lenguaje ágil y ameno, evitando que los lectores se pierdan en requiebros tecnicistas, los autores nos hacen reparar en tópicos, en escenarios reales o ficticios e incluso en las diferentes versiones que de una misma ciudad nos ha reproducido la pantalla, dependiendo del país que la difunda. Son «Veintinueve ciudades y algunas más», como indican sus coordinadores, que el cine, con su poder de seducción y magia nos permite visitar una y otra vez, forjando en nuestra mente su fisonomía y personalidad y enriqueciendo, en consecuencia, nuestro imaginario urbano.

Ana María Quesada Acosta
Universidad de La Laguna