



Boletín de Arte, n° 26-27 - 2005-2006
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

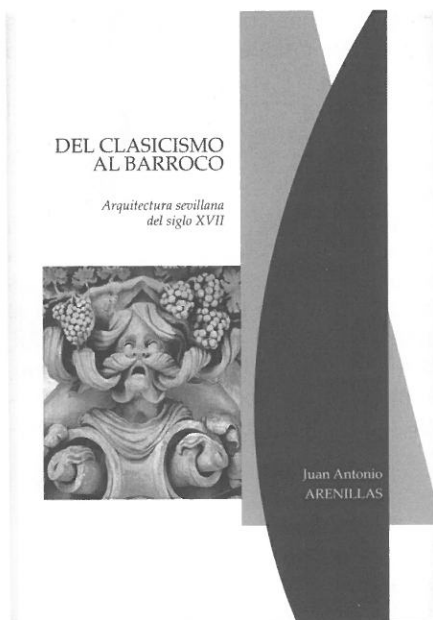
Comentarios Bibliográficos

ARENILLAS, Juan Antonio: *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Diputación Provincial de Sevilla, 2005

Rosario Camacho Martínez

La publicación de este libro no cabe duda de que es un hecho importante porque la arquitectura sevillana del siglo XVII había quedado un tanto olvidada, después de la brillante y completa publicación de Sancho Corbacho sobre la del siglo XVIII. No quiero decir que no se hubiera tratado en absoluto, la historiografía tradicional se había interesado por esta etapa y, ya posteriormente, ha habido publicaciones de calidad sobre edificios emblemáticos de aquella época o sobre arquitectos que desarrollaron su actividad en la Sevilla del siglo XVII, realizados muchos de ellos por profesores de la Universidad de Sevilla, destacados investigadores que les han ido prestando su atención. Pero hacía falta un trabajo de conjunto que profundizase en el proceso arquitectónico de la época y que engarzara los diferentes fragmentos que se conocían, y ése es el espacio que viene a llenar el libro de Juan Antonio Arenillas, reelaboración de su tesis doctoral, que fue premiado con el accésit Archivo Hispalense que, anualmente, convoca la Diputación Provincial de Sevilla, que se ha hecho cargo de la publicación y difusión..

Producto de una larga investigación, el trabajo de Juan Antonio Arenillas metodológicamente es de una gran corrección. Ha sido importante la revisión historiográfica que se ha llevado a cabo, y muy valorable el extraordinario rastreo de fuentes documentales que, después de una minuciosa lectura y análisis, ha



permitido precisar la afluencia de maestros y la cantidad de obras en esta ciudad, y seguir la trayectoria profesional de muchos de ellos, refrendando o rechazando también atribuciones de obras concretas.

Considero muy interesante el planteamiento metodológico de los capítulos que preceden al análisis arquitectónico de las obras, partiendo de la imagen de la ciudad, el marco en el que se ubicará esta arquitectura, para pasar después al tratamiento del lenguaje arquitectónico. En éste llaman la atención los problemas del diseño, analizados certeramente no sólo sobre la obra construida sino a partir de un conjunto de dibujos que Sevilla ha conservado, contrastando con los que ofrece la tratadística. Asimismo es muy sugestiva la atención prestada a los materiales y al lenguaje ornamental, desde las extraordinarias yeserías que cubren bóvedas, galerías e incluso exteriores,

todavía de una consistencia rígida, a las incipientes propuestas para el acabado de las superficies murarias integrando diseño y color mediante la pintura o el uso de los azulejos, de sólida tradición en la zona.

En la división tipológica que se ha llevado a cabo, evidentemente destaca la arquitectura religiosa, siempre mejor conservada a lo largo de siglos, y el completo análisis que se realiza de ella, con rigor y conocimiento. Por otro lado, al elaborar las biografías de los diferentes maestros, algunos de ellos pertene-

cientes a órdenes religiosos, se insiste en las cualidades en el arte de la traza y del diseño y ha sido intención del autor presentarla como una relectura de las obras y materiales, que permite una mayor profundidad.

Así nos encontramos con un libro sólido, con un texto claro, rico en datos, con interesante aportación documental y gráfica, y aunque pueda ser tópico en las reseñas referirse a la oportunidad de que un texto sea divulgado, en este caso quiero insistir en ello porque el libro en cuestión destaca el papel relevante que tuvo la arquitectura en la Sevilla del siglo XVII.

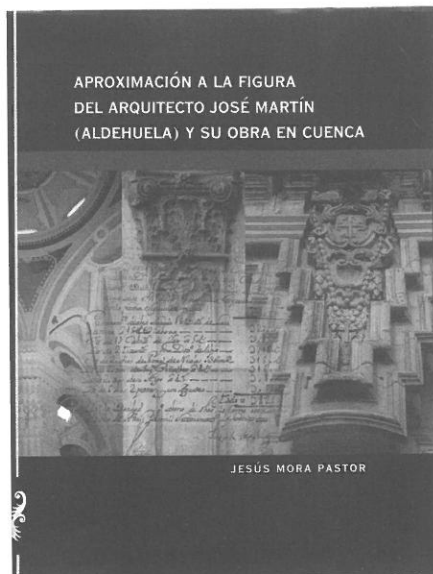
■ MORA PASTOR, Jesús: *Aproximación a la figura del arquitecto José Martín (Aldehuela) y su obra en Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca, 2005

Rosario Camacho Martínez

Aunque han sido bastantes los artículos que se han publicado sobre este interesante arquitecto, desde que D. Fernando Chueca Goitia lo "descubrió" en Cuenca y después en Málaga, o el tratamiento especial con que cuenta en un trabajo de conjunto sobre la arquitectura barroca en Cuenca, de José Luis Barrio Moya, es este que firma Jesús Mora Pastor, el primer libro que se publica sobre José Martín de Aldehuela, con resultados más que satisfactorios.

Precedido de un interesante prólogo del profesor Pedro Miguel Ibáñez Martínez, que sabe ver y valorar el patrimonio arquitectónico de Cuenca, Jesús Mora nos plantea un trabajo que pone en su justa apreciación la labor que este arquitecto y entallador de retablos desarrolló en Cuenca, a donde llegó, procedente de Teruel, hacia 1748. Son tres décadas las que José Martín vivió y trabajó en Cuenca y su diócesis, a más de algunos encargos en zonas próximas, y queda ligado a esos momentos de renovación arquitectónica que Cuenca vivió en el siglo XVIII, que la convirtieron en una de las ciudades del Barroco y del Rococó, con un perfil característico al que no ajea el color. Es en este espacio en el que el autor profundiza para lograr el conocimiento histórico de su arquitectura.

Jesús Mora ha seguido una metodología correcta. Después de realizar una introducción sobre el contexto histórico



y artístico de la ciudad en la etapa que sigue al final de la Guerra de Sucesión, y un análisis de la estilística del momento, se adentra en la biografía del arquitecto. Aunque, como precedente, se estudia esquemáticamente la etapa turolense inicial y lo mismo ocurre en el epílogo de Málaga, la investigación se centra en los trabajos arquitectónicos de José Martín en Cuenca, revisando una amplia documentación (de la que se recoge parte en el apéndice documental) y, después de reiteradas pesquisas en los archivos, extrae datos sugerentes. Una virtud hay que reconocerle, su objetiva y precisa lectura de los documentos y la prudencia a la hora de enjuiciar aquellas obras que han sido atribuidas, remitiendo al respaldo documental y análisis de las obras.

Son varios los retablos que, a través de este trabajo, se incorporan a la producción de José Martín. Y, aunque pueda resultar más difícil, dado el rastreo documental ya realizado anteriormente, Jesús Mora hace nuevas aportaciones a

la obra arquitectónica, que son resultado no sólo de la búsqueda documental, sino también de un preciso trabajo de campo y de una meticulosa reflexión y análisis de los problemas espaciales y estéticos, profundizando en los procesos constructivos, la mayoría de las veces llenos de complejidad. .

Además de un texto enjundioso y muy bien escrito, con evasiones casi poéticas que demuestran un sentimiento y una identificación profunda con el objeto de estudio, el libro destaca por sus imágenes. No es fácil fotografiar la obra de Aldehuela por su manera de concebir el espacio y el concepto ornamental, pero Jesús Mora, quien también firma las fotografías, ha logrado imágenes muy expre-

sivas de las intrincadas cúpulas a más de los muchos detalles que las definen.

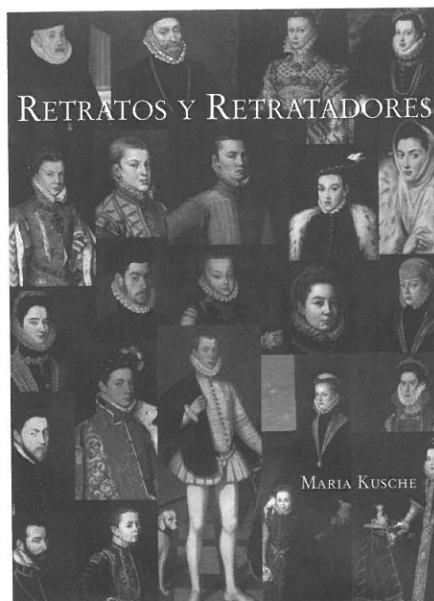
Esta hermosa ciudad de Cuenca, que une a sus bellezas naturales la riqueza y el interés de su patrimonio cultural, cuenta desde ahora con un magnífico instrumento para el conocimiento del patrimonio arquitectónico y la reivindicación del trabajo del arquitecto José Martín. Y ha sido refrendado por la Diputación Provincial de Cuenca, que se ha hecho cargo de la publicación en un cuidado y hermoso libro, ofreciendo calidad en todos sus aspectos, desde las reproducciones de las imágenes, al papel y tipo de letra, así como en la maquetación. Con ello no cabe duda de que realiza una importante labor de difusión de este acervo cultural.

KUSCHE, María: *Retratos y Retratores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003

Juan Antonio Sánchez López

A través de su carismático personaje de Dorian Gray, Oscar Wilde plantea una extensa y fascinante fábula, con significado profundamente humano, cuya moraleja puede sintetizarse en una funesta realidad. Ésa no es otra que la trágica necesidad de reconocer cómo la vida, una vez roto el encanto de aquel retrato que lo reflejase en la plenitud de su fuerza, juventud y hermosura, ha vencido fatalmente a Dorian, que quiso oponer a su dolor necesario una existencia ficticia y monstruosa basada en la corrupción y el engaño. Si Wilde intentaba mostrar la transfiguración que el Arte opera sobre la realidad, aboliendo por sí solo las fronteras entre el bien el mal, no menos arduo es el reto que el modelo lanza al pintor a la hora de construir una imagen arquetípica, más o menos ajustada, más o menos sincera, más o menos penetrante, más o menos hermética; aunque, eso sí, siempre verosímil y convincente para demostrar a todos no tanto lo que el pintor pueda y desee explorar, como lo que el modelo quiera y pretenda que se contemple y recuerde de él.

Como colofón de una intensa trayectoria investigadora en el ámbito de la pintura de retratos española, italiana y flamenca del Quinientos y Seiscientos, la profesora María Kusche ofrece en este libro una verdadera obra monumental, cuyo discurso gravita en torno a los



cuatro "retratores" —en expresión de la época— más relevantes de la Corte de Felipe II. Publicado a instancias del titánico esfuerzo y buen hacer de la Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, el trabajo de la autora desborda con creces la mera compilación —ya de por sí bastante cuantiosa— de la producción de los pintores protagonistas del libro. Por supuesto, también va más allá de la siempre interesante y necesaria revisión atribucionista y la ampliación de sus respectivos catálogos con piezas inéditas o escasamente conocidas. En este sentido, y además de la investigación documental y el impresionante aparato crítico que acompaña, vertebra y calibra sus conclusiones, quizás una de las grandes aportaciones —y, siendo con todo muchas— de este libro sea la de brindar al lector y, por extensión al estudioso, una propuesta magistral de buen hacer desde el punto de vista metodológico y de los rudimentos consustanciales al oficio de historiador. Decimos esto porque

—efectivamente, y según apostilla la propia autora—, hoy en día, cuando el formalismo parece haber sido arrinconado y relegado a un papel secundario en beneficio de otras propuestas historiográficas, determinados ámbitos de estudio como el aquí abordado hacen absolutamente necesario reivindicar la absoluta validez del análisis estilístico como método de conocimiento de la taxonomía de la obra de arte. Es cierto que los excesos positivistas de otros tiempos terminaron condicionando, constriñendo y, a la postre, perjudicando la visión del fenómeno artístico como un hecho complejo, rico y poliédrico en matices y pluralidad de enfoques. Ahora bien, tampoco es menos verdadero que un documento mal interpretado es tan peligroso como un análisis estilístico hecho a la ligera, una caprichosa relación iconográfica, una mera divagación estética o una delirante exégesis iconológica.

Qué duda cabe que, tratándose del retrato, el enfoque de María Kusche garantiza el rigor científico y la seriedad de unos planteamientos no menos válidos y exitosamente aplicables a otros géneros pictóricos y a otras artes. Así sucede en el caso de la Escultura española de la Edad Moderna, donde también se impone proceder partiendo de lo que los ojos ven para, acto seguido, observar y comparar esa realidad objetual, sin dejar de comprenderla desde su tradición iconográfica, documentándola cuando sea posible y comprendiéndola, por supuesto, desde el contexto cultural, el espectro social y la situación histórica desde la que surge y hacia la que se proyecta como “producto” de unas circunstancias, aspiraciones e intereses definidos.

Desde una densa introducción en la que recuerda los ancestros y antecedentes del retrato cortesano español —con especial incidencia sobre las figuras de

Tiziano y Antonio Moro—, María Kusche se vale de la trayectoria vital de Alonso Sánchez Coello para construir, a través de sus inflexiones, una antológica Historia de la Pintura cortesana, en la que, sucesivamente, van teniendo cabida los diferentes personajes que rodeasen al pintor desde sus primeros años hasta su muerte, brindando paralelamente profundas reflexiones en torno a la dinámica de trabajo, sus vicisitudes y triunfos y las estrategias al uso para desenvolverse con soltura en el “microcosmos” recóndito e intrigante de Palacio. Resulta sencillamente fascinante observar la maestría con la que la autora va haciendo desfilar por las páginas del libro las circunstancias personales de su protagonista, en connivencia con la galería de mecenas, modelos y clientes que jalonaran y determinasen sus actitudes, comportamientos y reacciones; sin olvidar nunca a los co-protagonistas de la obra: sus compañeros y competidores la bella dama italiana Sofonisba Anguissola y los flamencos Jorge de la Rúa y Rolán Moys, quienes, como atinadamente afirma la autora, fueron parte de la vida artística de Sánchez Coello por el propio mérito de cada uno de ellos.

La niñez de Sánchez Coello en España y su juventud en Portugal convierten su autorretrato en un documento íntimo que permite considerarlo, a todas luces, una auténtica confesión de su procedencia y temple entre dos tierras. De ese cuaderno de dibujos del joven retratista aprendiz en Lisboa y ansioso por coleccionar semblantes de personajes importantes para escrutar y recrearse en su fisonomía singular, descollará el intenso deseo que le llevaría a dibujar el rostro del “Loco de Granada” y “Padre de los Pobres” San Juan de Dios, determinando a la postre su *Vera Effigies*. Los contactos con Antonio Moro y las estancias en Bruselas le hacen afrontar los prime-

ros retratos. Sánchez Coello comienza a familiarizarse más estrechamente con indumentarias y gestos, con poses y aparatos, con recursos y artificios que le llevan a plasmar a María de Hungría, Catalina de Portugal y Juana de Austria, en cuya corte de Valladolid experimentará la competencia de Rolán Moys. Frente a la tensa síntesis entre realismo y decoro de Coello, el flamenco oponía un lenguaje artístico basado en la capacidad de sugerencia de la abstracción compensada en la expresividad de los rostros y el valor complementario que la presencia del perro ejerce como elemento intensificador de la personalidad de su amo. Al servicio de la joven reina Isabel de Valois conocerá a su compañero Joris van der Straaten -Jorge de la Rúa- valedor esteticista del culto a la apariencia y la elegancia connatural "de clase".

La marcha de Antonio Moro por una serie de controvertidos problemas supuso la gran oportunidad para Coello que, desde 1562, podía intitularse "pintor del Rey". No obstante, su activa participación en la Galería de Retratos del Pardo le hizo ver las cosas con incertidumbre y cierta confusión, al arrojar un resultado un tanto frustrante para él. Relegado a un segundo plano al ejecutar los retratos de los personajes de menor rango y actuar de copista para los dos principales, tuvo que soportar el extraordinario reconocimiento a Sofonisba Anguissola que suponía la colocación en lugar preeminente del retrato de la reina. Precisamente, esta gran dama constituyó la gran rival de Coello. María Kusche traza en torno a su figura algunas de las páginas más relevantes y memorables de este libro, al ponderar las excelencias de una artista cuyo talento la empujaba a pintar por placer no por profesión, lo cual, desde luego, no la asemejaba a una simple pintora de retratos. Con su sola presencia, inteligencia, simpatía,

capacidad y hermosura Sofonisba levantaba diariamente ante Coello un invisible e infranqueable escollo que le obstruía el paso para el ansiado reconocimiento real. No es de extrañar que así sucediera, por cuanto las armas de la enemiga eran simplemente temibles: un sentido de la belleza exquisito, naturalidad en la pose, rotundidad y delicadeza de la figura, gracia y mesurado luminismo del semblante, fluida integración de paisajes e interiores, impecable aura regio-aristocrática y depuradísima factura. Sin menoscabo de los otros personajes que posaron para ella, quizás ningún otro como la Infanta Catalina Micaela encarna a la perfección el ideal retratístico de Sofonisba. No menos bella que la pintora, esta hija de Felipe II ha sido identificada por María Kusche como la misteriosa *Dama del armiño* de la Glasgow Pollock House, erróneamente asignada al Greco y felizmente restituida al catálogo de Sofonisba.

Tras ese paréntesis eclipsado por el brillo de la italiana, la época de Ana de Austria brindaría a Sánchez Coello la consecución de sus aspiraciones. El análisis de este período permite a María Kusche abordar un interesantísimo bloque centrado preferentemente en el polémico tema de la reproducción de retratos, la manipulación de los modelos y el debate en torno a la licitud y validez de las copias, réplicas y versiones frente al original. En este punto, cabe introducir unas pautas de estudio que atiendan al peso específico de la clientela, sus exigencias, expectativas, gustos y demanda, dando cabida también al unísono a la labor de los colaboradores, discípulos e imitadores como elementos humanos que, desde el ámbito del taller, se ven implicados de lleno en la fenomenología del objeto artístico en la España de la Edad Moderna. Esa vertiente sociológica que rodea la figura del pintor y sus cir-

cunstancias llevan a la autora a reservar para los capítulos finales del libro otras facetas que muestran los altibajos de un "retratador" sometido a fases de prestigio y desprestigio, la problemática de los retratos familiares y de la comitencia particular y a un Sánchez Coello convertido en pintor religioso, además de fiel intérprete de la "otridad" latente en ese "infra-mundo" de la Corte personificado en los locos, enanos, bufones y otros personajes de placer convertidos en protagonistas del cuadro para perpetua memoria de

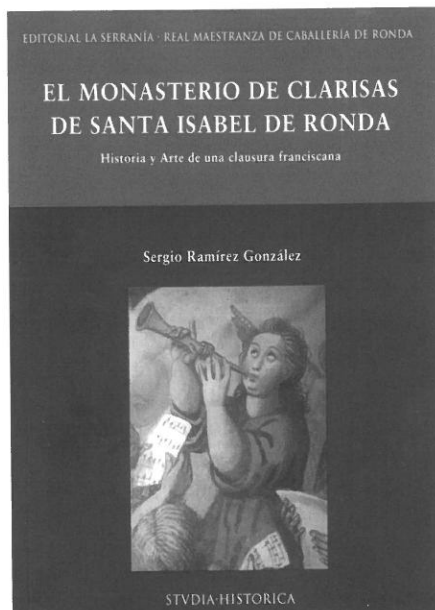
sus "curiosidades", "monstruosidades" y "rarezas". Como certeramente apunta el profesor Jesús Urrea, María Kusche consigue algo tan sumamente difícil como convertirse en intérprete y portavoz de unos pintores, cuyas obras no son meros testigos enmudecidos de tiempos que pasaron, ni meros catálogos de rostros y atuendos, sino imágenes reales de hombres y mujeres de los Siglos de Oro que constituyen —glosando a Gerardo Diego— inequívocos y auténticos *amuletos contra el olvido*.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio:
El Monasterio de Clarisas de Santa Isabel de Ronda. Historia y Arte de una Clausura franciscana, Ronda, Editorial La Serranía-Real Maestranza de Caballería de Ronda, Colección "STVDIA HISTORICA", 2006

Juan Antonio Sánchez López

Al referirse en sentido metafórico a un árbol un tanto particular, un antiguo texto sagrado recuerda que *jamás el bosque dio mejor tributo en hoja, en flor y en fruto*. Para quien conoce el alcance y verdadero significado de la docencia, tales palabras vienen a reflejar una feliz y prometedora realidad, marcada, asimismo, por la convivencia diaria y los momentos vividos junto a quienes deben recoger el testigo de las inquietudes compartidas en torno a unos temas y expectativas investigadoras comunes. Tan simbólica travesía no puede derivar hacia otro puerto que aquel donde van a mostrársenos los resultados de una ardua labor, que comienza a ser pasado y se plasma en el presente, abriéndose cauce imparable hacia el futuro.

El Monasterio de Clarisas de Santa Isabel de Ronda. Historia y Arte de una clausura franciscana es la mejor demostración de cuanto decimos. En esta obra se vislumbra lo que comienza a ser una rigurosa y aún incipiente -por lo que todavía habrá de dar de sí- labor investigadora por parte de Sergio Ramírez González, canalizada hacia un mejor y más profundo conocimiento del rico Patrimonio Cultural de la ciudad de Ronda y su entorno. Pese a los avatares históricos y las tristes circunstancias que conlleva la pérdida, destrucción o expolio de



buena parte del mismo, es indudable el conocimiento que nos brindan las fuentes de la memoria y la esperanzadora realidad del Patrimonio protegido. Estudios como el presente sustentan, como si de monolíticas piedras angulares se tratara, la preservación del mismo, por cuanto su fundamentado discurso científico contribuye a reconstruir con el debido criterio la huella permanente de los esplendores de un ayer que todavía destellan con energía en el día de hoy, relegando cualquier atisbo de fabulación literaria o legendaria.

En unos tiempos en los que la historiografía artística española experimenta un interesante proceso de renovación metodológica y conceptual no pueden obviarse aportaciones como la que aquí se nos ofrece. Es cierto que para quienes siempre se han caracterizado por ser y ejercer de agentes de la confusión, un libro cuyo protagonista es un convento de una localidad, topográficamente locali-

zada en una provincia periférica allende la Corte, podría resultar excesivamente "simple" y demasiado "local". Sin embargo, nada más lejos de tan absurda y, por fortuna, cada vez más superada opinión. Esta obra de Sergio Ramírez nos revela, en cambio, un trabajo de investigación modélico en cuanto propuesta de resolución de un problema concreto, en su planteamiento, metodología y enfoque. En este sentido, resulta modélico dentro de los estudios del Patrimonio Cultural, al abordar un análisis integral sobre el conjunto monumental que actúa de protagonista, recordándonos cómo las conclusiones sólidas y coherentes acerca de una determinada materia global se construyen gracias a las aportaciones segmentadas en análisis parciales, que proporcionan los razonamientos válidos para ahondar en el fondo de aquella otra con validez nomotética de la cual se nutren y en la cual se integran.

Asimismo, su apuesta metodológica descuello al asumir una perspectiva interdisciplinar proyectada desde lo universal a lo particular, verificando una mirada poliédrica desde la parte al todo, conjugando, con el buen hacer del autor, cuantas exigencias vienen impuestas desde áreas de trabajo tan versátiles cuales la Historia de las mentalidades, la Historiografía específica, la Religiosidad popular, la Antropología, la Sociología, el campo del Patrimonio y la Historia Moderna. Todas ellas convergen en la Historia del Arte como disciplina totalizadora y fin último de un libro que, efectivamente, y a la vista de los razonamientos expuestos consigue hacer y materializar en sus páginas una verdadera Historia del Arte. Sin embargo, aún le resta un aliciente añadido, significado en la elocuente sencillez del autor para demostrar cómo un objeto de estudio tan sumamente microcósmico, puntual y concreto desvela un interés singular desde varios

frentes. De hecho, no estamos ante un libro dirigido sólo a la comunidad científica, sino también al amante de la Historia o al lector que, sin más pretensión que la de evadirse de la cotidianidad activando la "magia" siempre fascinante de un libro, se sumerge en sus páginas en pos de un universo desconocido de relatos imprevisibles.

Algunas de esas "historias" nos invitan a discurrir por los entresijos de la Ronda conventual. Como cualquier otra ciudad, villa o pueblo de la Edad Moderna, también ella asistía, no sin estupefacción a veces, a la transformación literal del tejido urbano en un inmenso "santuario" plagado de iglesias, parroquias, capillas, humilladeros y monasterios, erigido en toda regla en simulacro de la mítica Jerusalén Celeste. Semejante proceso no dejaría de ser visto con suspicacias por parte de los poderes civiles, con frecuencia relativamente reacios a la implantación en sus fueros de nuevas comunidades religiosas. De ahí que el libro trabaje la vertiente sociológica de quienes, *extra claustra*, también contribuyeron al asentamiento de las mismas. Patronos, fundadores, hermandades, asociaciones y promotores jalonan, asimismo, las páginas del libro, en comunión y conexión con las apasionadas protagonistas de la experiencia mística e intermediarias de lo maravilloso en el espacio del milagro. Tampoco se olvida la inserción del Monasterio rondeño en el Cosmos franciscano, del cual procede todo su sentido e informa las realizaciones artísticas integrantes de su Patrimonio. Es aquí desde donde el esfuerzo de Sergio Ramírez va más allá, al historiar los hitos configurantes de ese legado secular, en consonancia con el estudio y catalogación de los vestigios de su memoria.

La obra contempla una estructura en doce capítulos, de los cuales los dos úl-

timos sustentan el aparato crítico que nutre la urdimbre del discurso historiográfico. Desde la visión panorámica de la iconografía seráfica, el autor "aterrija" en el marco topológico que asiste a la génesis, evolución y asentamiento del conjunto monumental historiado, que de esta manera queda oportunamente contextualizado dentro del marco social de la Edad Moderna y, siendo más precisos, en el de la Ronda conventual en particular y sin dejar nunca de subrayar, en última instancia, el poso de esa rica herencia cultural milenaria que ha hecho de Andalucía, sin prejuicios ni fisuras, un sincrético y sugerente crisol de culturas. No puede olvidarse cómo la implantación de las Órdenes Religiosas en los núcleos urbanos trajo consigo la puesta en juego de una serie de relaciones, de las que ambas partes resultaron beneficiadas. Si las ciudades vieron transformada su fisonomía con espléndidos complejos arquitectónicos que, según se ha señalado, motivaron una serie de intervenciones decisivas en el momento de procurar la ordenación de su territorio, la implicación de las "Religiones" en la dinámica colectiva no resultó menos fructífera, a la hora de estimular unas pautas de comportamiento claves para entender el controvertido mundo del hombre barroco. Cuanto más por parte de aquellos establecimientos ligados a la Orden Franciscana, cuyo afán por irradiar los vientos evangelizadores hizo convertirse a sus frailes en auténticos aventureros que lo mismo acompañaban a los soldados en campaña militar, que se embarcaban en compañía de los navegantes empeñados en descubrir nuevas rutas y territorios allende los mares.

Aunque desprovistas del afán inquieto de sus homólogos masculinos, las religiosas del Monasterio de Santa Isabel de los Ángeles contribuyeron in-

tensamente al proceso descrito desde la quietud y el sosiego de sus celdas. No en balde, su clausura se convirtió en uno de los centros neurálgicos de esa "Ronda Sagrada" que, hasta el siglo XIX y al igual que en todo el país, imprimió de un carácter singular las arterias y recovecos de la señorial Ciudad del Tajo. La trayectoria secular del cenobio, el estudio de sus figuras señeras desde su fundación en 1542 a instancias del matrimonio formado por Luis de Oropesa y Catalina Triviño, la lectura de etapas constructivas y la consideración espacial y simbólica del templo conventual como arquitectura parlante provista de un mensaje iconográfico apologético y proselitista, la importancia de la Biblioteca del Monasterio como instrumento formativo, el análisis y descripción catalográfica de su Patrimonio Cultural y sus implicaciones en la memoria y el presente de Ronda son objetivo de los restantes capítulos de este libro, que, en todo momento, tampoco olvida mostrar un aspecto de su personalidad tan altamente significativo, como la integración del conjunto monumental en la idiosincrasia, el *modus vivendi*, la filosofía ante el mundo y el papel individuo que la Orden Franciscana expandiese por tierras andaluzas. Especial interés revelan, por su parte, otros capítulos más específicos dedicados a las visionarias Sor Isabel de Avellaneda y Sor María de la Concepción Martín Jiménez -quienes protagonizaron esa suerte de sucesos casi "inevitables" en todo convento barroco- y a las Hermandades y asociaciones -Vera-Cruz, Orden Tercera Secular, Virgen de la Cabeza y Santísimo Sacramento- que marcarían el pulso del contacto de las religiosas con el mundo exterior.

A la vista de todo ello, no puede ya sorprendernos que Sergio Ramírez salga más que airoso del lance de situarnos con absoluta cercanía ante el *modus*

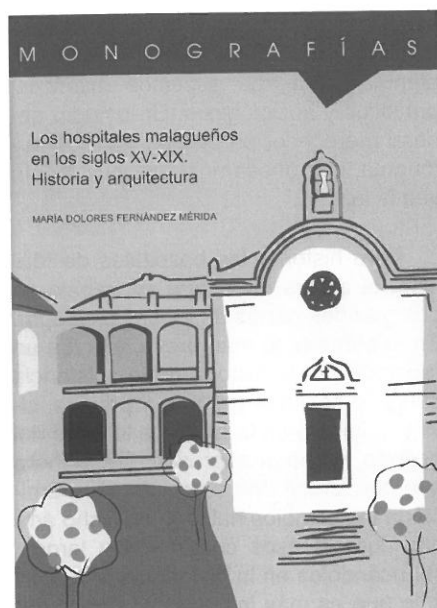
vivendi de unas mujeres particulares en sus acciones, personalidades y caracteres; aunque inmersas en el núcleo existencial de una ciudad con la que compartieron y todavía comparten sus alegrías y sinsabores, sus fastos y desgracias, su

apogeo y su ocaso, en definitiva, bajo la mirada amable de aquel entrañable e impetuoso "loco" que, desde Asís, sembrara el mundo de la nueva primavera que eternamente lo canta y lo proclama como *juglare di Dio*.

FERNÁNDEZ MÉRIDA, María Dolores: *Los hospitales malagueños en los siglos XV-XIX. Historia y arquitectura*. Málaga, Diputación Provincial, 2004

Francisco García Gómez

El estudio de la arquitectura según sus tipologías constituye el más adecuado método de análisis arquitectónico. Atendiendo a sus variantes es como mejor se comprenden las relaciones entre la forma y la función constructivas. Y posiblemente haya pocas tipologías cuya forma esté tan vinculada a su función como la hospitalaria. A lo largo de los últimos siglos, los arquitectos han tratado de responder de la manera que creían más adecuada a lo que se consideraban las principales demandas y necesidades de unos edificios dedicados a los enfermos. Pero, como puede suponerse, en quinientos años las concepciones en materia benéfico-asistencial-sanitaria han cambiado tanto, que hoy día no seríamos capaces de reponernos de una gripe en el más moderno hospital del siglo XVI. Porque, si de verdad existe el progreso humano, es en la ciencia médica donde mejor se apreciarían sus avances. Entre el hospital de Filarete y el Cedars-Sinai media un abismo, el mismo que separa la esperanza de vida del siglo XV de la del XXI. Pero aún así, hay que tener muy en cuenta las especializaciones de estos edificios, pues no era lo mismo un hospicio que un manicomio. Si bien es cierto que los hospitales generales del XVIII eran mucho más efectivos que los del XV, era mil veces preferible el Hospital Real de Granada al siniestro Bedlam londinense. Como vemos, en realidad de lo que se trata es de discernir los cambios de mentalidad a lo largo de



los siglos, que —esta vez sí— han hecho que se pase de la caridad bien entendida a un servicio social del estado, y de tratar a los dementes como prisioneros a velar por su bienestar.

En el libro que reseñamos, su autora, la doctora en Historia del Arte María Dolores Fernández Mérida, se ha centrado en la arquitectura hospitalaria malagueña de los siglos XV al XIX. Es decir, desde la introducción en la ciudad de las nuevas tendencias europeas tras la conquista cristiana en 1487, hasta el surgimiento hace más de un siglo del concepto moderno de hospital, que “ventiló”, nunca mejor dicho (y hasta la exageración), gran parte de las ideas vigentes hasta entonces. Con este libro se publica el núcleo principal de lo que constituyó la tesis doctoral de Fernández Mérida, defendida con gran brillantez en 2000. Lo que aprovechamos para indicar que dicho trabajo incluía un amplio estudio introductorio que constituía un

auténtico tratado sobre la tipología hospitalaria occidental en los últimos siglos, atendiendo a sus aspectos estéticos, prácticos y sociológicos. Un estudio general merecedor de otra publicación autónoma, que deseamos que muy pronto vea la luz.

Para historiar los hospitales de Málaga, la autora estructura su trabajo en dos grandes partes de extensión dispar. En la primera, la más breve, efectúa un recorrido por la historia de la asistencia benéfico-sanitaria (pública y privada, civil y religiosa) en la ciudad a lo largo del periodo temporal abarcado. De manera que nos ofrece una completa panorámica de los cambios habidos en dicho ámbito durante esos cuatro siglos largos, imbricándolos en la historia de la ciudad y, lo que es más importante, siendo capaz de relacionarlos con el contexto general español y europeo (lo que denota la auténtica madurez de un estudio local, desde el momento en que es capaz de trascender el mero provincianismo). Es, en suma, un repaso por la enfermedad y la higiene en Málaga hasta finales del Ochocientos. Todo ello con un acertado enfoque multidisciplinar, abarcando varias metodologías como la historia general, la historia de medicina, la historia económica, la sociología o la historia de las mentalidades.

La segunda parte ocupa la mayor extensión del libro. En ella, Fernández Mérida estudia, institución por institución, todos los centros que en Málaga se dedicaban al cuidado de enfermos, niños, ancianos o pobres. Para ello la divide a su vez en otros dos grandes apartados: uno para los hospitales (destinados al cuidado de enfermos) y el otro para los hospicios (dedicados a la atención a menesterosos, es decir, colegios de huérfanos, casas de expósitos y asilos), si bien sus funciones coexistieron superpuestas

hasta que los nuevos criterios racionales del XVIII las separaron. En toda esta parte, atiende fundamentalmente los aspectos históricos (fundación, financiación, evolución, transformaciones, desaparición) y urbanístico-arquitectónicos de dichas fundaciones. Es decir, se dedica a historiarlas minuciosamente (con un asombroso manejo de una ingente cantidad de fuentes locales y nacionales), a comprender su imbricación en el tejido urbano de la ciudad y a estudiar su arquitectura. Del conocimiento de esta última, la autora concluye que, por desgracia, Málaga no contó hasta el siglo XIX con ningún edificio monumental de esta tipología. Es decir aquí no hubo fundaciones como las de Granada, Santiago de Compostela o Toledo. Pero eso no significa que dichas construcciones malagueñas estuvieran exentas de interés.

La mayor parte de estos edificios ya han desaparecido. Otros siguen en pie, aunque ya con otro uso: es el caso del Hospital de San Julián (sede de la Agrupación de Cofradías de Semana Santa, y muy pronto Museo de las Cofradías), Hospital de Santo Tomás (por desgracia en manos de una propiedad privada excesivamente celosa de su difusión, que lo mantiene cerrado a cal y canto), del Hospital Noble (dedicado hoy a dependencias municipales, aunque hay anunciado un proyecto museográfico que parece que incluirá la desaparición de su penosa ampliación trasera perpetrada hace algunas décadas), de la Casa de Niños de la Providencia y la Casa de Expósitos (la conocida como "Gota de Leche", actualmente rehabilitados como Centro Cultural Provincial y Centro de la Generación del 27), de la Casa de Misericordia (en la actualidad Centro Cívico de la Diputación) o del Asilo de San Manuel (hoy día colegio). Tan sólo el Hospital Psiquiátrico de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús, el Asilo de

San José de las Hermanitas de los Pobres y el Hospital Provincial, más conocido como Hospital Civil, siguen manteniendo su función. Pero mientras que el primero ha ido creciendo armoniosamente a lo largo de los años y el segundo ha disfrutado de una reciente rehabilitación bastante respetuosa, el tercero —el único hospital malagueño de arquitectura realmente monumental— sufrió en los años setenta del pasado siglo una desafortunada —desde el punto de vista estético— intervención que alteró su estructura y

destruyó su atractiva capilla (que aparece recreada, a modo de homenaje, en el dibujo de la portada del libro).

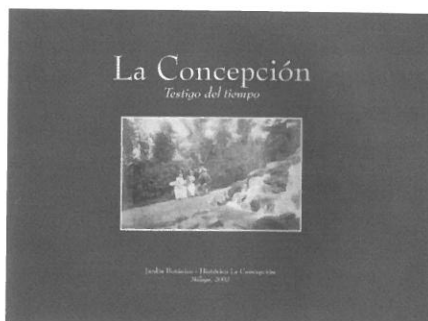
Gracias a esta obra, Málaga dispone ahora de un mejor conocimiento acerca de una parcela fundamental de su pasado, nada más y nada menos que el modo en que se enfrentaba a sus problemas sanitarios. Y precisamente, con este libro, María Dolores Fernández Mérida demuestra gozar de muy buena salud como investigadora.

- *La Concepción. Testigo del tiempo*. Textos: Francisco García Gómez. Fotografías: Legado Silvela, Archivo del Jardín Botánico-Histórico La Concepción, Asociación de Amigos del Jardín Botánico-Histórico La Concepción, Eduardo Grund y Victoria Abón. Málaga, Jardín Botánico-Histórico La Concepción/Arguval, 2004

Belén Ruíz Garrido

Hay libros con magia. Me refiero a esa suerte de hechizo que permite, a través de la lectura y la contemplación, viajar con la imaginación, sin moverse de casa, curiosear en un pasado, más o menos lejano, e incluso, para los más osados, experimentar otras vidas. *La Concepción. Testigo del tiempo* es uno de ellos.

La que fuera hacienda de recreo privada, escenario natural y recreado de historias y vivencias privilegiadas, ha llegado a nuestros días, afortunadamente, accesible al disfrute público como Jardín Botánico-Histórico. No obstante, quedaba una deuda pendiente con esta joya del patrimonio malagueño, relativamente desconocido a pesar de su significación (fue declarado Jardín Histórico-Artístico en 1943) y la labor institucional llevada a cabo para su puesta en valor, desde su apertura en 1994. Completar esta tarea debe ser uno de los objetivos primordiales de cualquier organismo que ostente la tutela de un bien patrimonial, misión que se consigue a través del fomento y patrocinio de un riguroso trabajo de documentación, investigación y difusión. Aunque, también es cierto que, en muchas



ocasiones, se necesita de algún hecho puntual que sirva de estímulo definitivo para pasar a la acción. En el caso que nos ocupa, este papel lo cumple la donación al Patronato Botánico Municipal, en 2002, de una importante colección fotográfica de la finca y sus primeros propietarios, por parte de Jorge Silvela, descendiente de la familia Loring-Heredia. Este legado viene a sumarse a otros dos conjuntos de imágenes adquiridas en distintos momentos: un primer grupo formado por reproducciones de la colección de Paz Careaga Echevarría, ilustrador del segundo gran periodo en la historia de la hacienda, ya en manos de la familia Echevarría-Echevarrieta desde 1911, y la serie de fotografías reunidas por la propia Asociación de Amigos de La Concepción, mediante compras o donaciones, con la inestimable ayuda económica de la entidad Cajamar. La implicación y el esfuerzo conjuntos de estos organismos y particulares se han visto felizmente recompensados.

Con este importante material gráfico en las manos, de incuestionable valor histórico y estético, era el momento de dar un paso más en la consecución de las premisas anteriormente expuestas. Una exposición, celebrada en 2003 en las salas malagueñas de Cajamar, muestra una selección de estas imágenes, fechadas entre los años 80 del siglo XIX y

la primera mitad del XX; y junto a ellas, entablando un sugerente diálogo visual y cronológico, el trabajo de los fotógrafos Eduardo Grund y Victoria Abón, magníficas fotografías actuales de aquellos rincones de la hacienda ya captados, en ese tiempo pasado, por unos anónimos y aficionados homólogos. La programación se completa con la publicación que comentamos, de la que contamos con una primera edición conmemorativa y protocolaria, coetánea a la muestra, y una segunda, en 2004, ya destinada a la venta.

Pero *La Concepción. Testigo del tiempo* no es un catálogo al uso, aunque, de hecho, viene a solventar las consecuencias derivadas del carácter efímero de toda muestra mediante la ordenación, análisis y reproducción de las piezas expuestas. Además de desempeñar esta función, valiosa e imprescindible, *La Concepción. Testigo del tiempo* emprende el estudio de la hacienda y su significación (y con ella de sus propietarios, moradores y construcciones), en toda su dimensión histórica, social y artística. En este sentido, resultaría difícil clasificarlo porque, de algún modo, lo estaríamos encasillando, si bien sería más ajustado destacar las múltiples facetas de esta monografía-catálogo.

Su perfil complejo y rico viene dado por la propia naturaleza del trabajo, entendido como un proyecto coral. Las colecciones gráficas, las nuevas fotografías ya mencionadas, el estudio y la redacción de los textos a cargo de Francisco García Gómez y el diseño y maquetación de todo este material, se conjugan para perfilar ese carácter distintivo. Esto hace que las imágenes no se conviertan en una suerte de excusa para promover un estudio más extenso, o en una ilustración de lo escrito, ni tampoco el texto actúe como simple acompañamiento o

anotación al margen. Ambos elementos mantienen su propio peso específico, una autonomía que, sin embargo, no les impide interrelacionarse. Lograda meta, no sabemos si consciente, de lo que significa perderse en este paraíso terrenal o, como lo llama el autor, *Paraíso perdido*.

Esta particularidad no hubiera sido posible sin la ambición con que el profesor García Gómez ha abordado el trabajo. La variedad y solidez de su experiencia investigadora y docente (arquitectura malagueña del siglo XIX, profesor de historia del cine, pintura de paisaje o arte del siglo XIX, entre otras materias), así como la dedicación entusiasta a sus aficiones (inquieta lector y apasionado del séptimo arte, también entre otras cosas), le permiten tratar el material con amplitud de miras, abarcando sus múltiples facetas y, de este modo, brindarnos la posibilidad de acceder al libro a través de diversos caminos. El proceso de recopilación y actualización bibliográfica, el análisis de las fuentes documentales y el estudio de las colecciones fotográficas, aportan la rigurosidad deseable en toda investigación exhaustiva, conjugado todo ello con un estilo narrativo lleno de sutileza, amenidad y guiños sugerentes. El autor ha sabido hacer confluír de manera eficaz y atractiva unos senderos dispares, como múltiples dimensiones de disfrute y conocimiento ofrece el Jardín.

La cuidada labor de diseño y maquetación contribuye, igualmente, a potenciar esta multiplicidad de direcciones. La integración de letra impresa e imagen en la misma página, o la alternancia de los mismos con la composición de fotografías en página completa, ofrecen la posibilidad de mirar, únicamente, o adentrarse en la lectura desde dos niveles de acceso: los extensos y sugestivos pies de fotos, redactados también por el profesor

García Gómez, y el texto propiamente dicho. Por su parte, la combinación sobria de los sepías, blancos y negros de las reproducciones antiguas con los exuberantes toques de color de las fotografías de Grund y Abón, contrastadas en algunas partes del libro, nos invita a una recurrente oscilación entre el pasado y el presente, de forma pausada, natural, sin sobresaltos. El recuerdo de lo que un día fue, ya añejo para nuestros ojos y nuestra memoria, revive en la frescura de lo que aún hoy podemos disfrutar.

Ese hilo de Ariadna por el que transitamos viene a coincidir con la secuencia argumental que fluye entre las páginas, desde lo general a lo concreto. El jardín como creación, la Málaga industrial y sus protagonistas, la familia Loring-Heredia, especialmente la excepcional Amalia, la hacienda propiamente dicha (sus caracteres paisajísticos, las construcciones, la vida social) y las colecciones fotográficas, constituyen los grandes bloques de análisis, sin que aparezcan rígidamente formalizados en el texto como capítulos; la anotación final y una completa selección bibliográfica cierran un recorrido en el que, no obstante, echamos en falta un prólogo o introducción. De este modo la historia particular de La Concepción, ilustrada a través del amplio arco cronológico que abarcan las instantáneas, se integra y relaciona con un contexto mayor que ayuda a descifrar y calibrar su verdadera significación histórica, biológica y artística.

Testigo del tiempo, Sombras en su paraíso no son sólo sugerentes subtítulos que el historiador utiliza en clave poética como reclamo para atrápanos; también son auténticas metáforas de la riqueza visual y de contenidos del trabajo: el paso del tiempo, el valor de los recuerdos, el importante papel de las fotografías como documentos, testigos

de la historia, ilustradoras de un pasado que se hace presente y se proyecta al futuro mediante su puesta en valor y su estudio; y sombras, las proyectadas por los frondosos árboles de este exótico jardín paisajístico, y también las de las personas que un día posaron ante unos improvisados "reporteros" para inmortalizar sus vivencias, sombras que hoy pueblan como espectros los rincones de la Hacienda.

Precisamente por el Edén empieza la historia del mundo. García Gómez inicia este recorrido por los senderos del Paraíso terrenal descrito en el Génesis, cuya pérdida provoca la nostalgia de lo que irremediablemente no vuelve jamás, y el ansia de una búsqueda infructuosa apenas saciada a través de la recreación o el invento. Y entre éstos, el pariente más cercano, y accesible: el jardín, estímulo para los sentidos y para la creación, la primera experiencia de obra de arte total, el artificio más parecido a la naturaleza. Con la travesía por las culturas y civilizaciones que hicieron del jardín un *sucedáneo edénico*, en sus diferentes vertientes (privado o público, de dimensiones domésticas, conventuales o palaciegas), desembarcamos en el siglo XIX, escenario temporal de la re-creación de La Concepción.

Vicente Aleixandre y sus referencias poéticas a Málaga como *Ciudad del Paraíso* sirven a continuación como punto de partida para reflexionar sobre la autenticidad de unas supuestas cualidades convertidas en tópicos, particularmente por los viajeros románticos. El buen clima, la gente acogedora, la vida de fiesta, constituían únicamente medias verdades, resultado del anhelo de unas visiones condicionadas. Porque la vida malagueña, desde la incipiente industrialización en el ocaso del siglo ilustrado y durante la centuria decimonónica, y a

pesar de la evidente prosperidad económica y cultural, más que del Paraíso debió estar, para las clases trabajadoras, cerca del Infierno, *un ámbito metafísico* —como certeramente afirma el autor— *que para muchos se sitúa sólo en la Tierra*. Y aunque desde otra esfera, aquella que los privilegios otorgan, también las grandes familias burguesas asociadas a este desarrollo fabril y comercial, los Heredia, Larios y Loring, sintieron la necesidad de huir del caos de la vida urbana. Ellos podían hacerlo. Apartado del centro de la ciudad, el escaparate de sus actividades profesionales, lejos de los insalubres e inseguros espacios de trabajo, a las afueras, se situaba lo más parecido al Paraíso.

No obstante, la historia de La Concepción es una historia con nombres. La suerte de la hacienda corre paralela a las vidas de sus distintos propietarios y moradores, de ahí que los dos siguientes apartados estén rubricados. Aunque los orígenes del terreno se remontan al siglo XVIII, su transformación en finca de recreo se debe al matrimonio formado por Jorge Loring y Amalia Heredia. García Gómez coteja y analiza pormenorizadamente la dispar información existente sobre esta primera etapa en sus aspectos humanos, así como sus relaciones con la vecina propiedad de San José, a la que estaba unida por lazos familiares. En realidad, su destino corre parejo al de un nombre femenino: Amalia. Mujer excepcional para la época, ella fue el "alma" de la finca, convertida en un proyecto vital compartido con aquéllos (familiares, amigos, empleados) que, de una y otra forma, se sintieron implicados en esta fascinante aventura.

Este irresistible poder de atracción tenía su gran baza en las características paisajísticas del jardín, el verdadero centro de la hacienda. Pero para seguir des-

cubriéndolo, debemos avanzar un paso más en el recorrido sugerido, adentrarnos de lleno en la espesura y dejarnos cautivar hasta el aturdimiento. De hecho, éstos eran algunos de los objetivos de la tradición paisajística inglesa que sirve de base a esta recreación del Paraíso. Lo pintoresco, como una de las cualidades estéticas más recurrentes desde el siglo XVIII, se materializa en nuestro jardín a través de elementos aparentemente reunidos por el azar de la naturaleza. Los senderos caprichosos, las especies vegetales tropicales (que lo hacen único en Europa), el agua de riachuelos, cascadas y estanques, las pequeñas construcciones (puentes, pérgolas, bancos e incluso un templo) y las esculturas semi-ocultas por el follaje, tienen como misión activar la imaginación y provocar sensaciones y sorpresas controladas, despojadas de los peligros de la auténtica selva virgen.

En atención a estos propósitos, reciben un tratamiento específico las dos edificaciones principales de la finca, integradas, igualmente, en el jardín, como elementos pintorescos de mayor entidad. El templo clásico, fruto de la pasión de Amalia por la arqueología, erigido para albergar las colecciones del Museo Loringiano, y la villa, son analizados desde distintas perspectivas, a través del estudio pormenorizado de sus respectivos caracteres arquitectónicos, en relación con el contexto histórico-artístico en el que se insertan. Este enfoque abierto y riguroso permite al autor lanzar sugerentes y ajustadas hipótesis sobre la autoría y significación de las construcciones, que acompaña de valiosas referencias documentales, estéticas y literarias.

Ese *locus amoenus burgués, respetable y pragmático* estaba cargado, no obstante, de connotaciones lúdicas y exóticas. Como lugar de descanso y diversión, espacio para la exaltación

placentera de los sentidos, escenario de aficiones e inquietudes culturales, era el marco incomparable para el ocio, pero también para los negocios. Dos destinos en absoluto reñidos. De hecho, bajo esta doble denominación, *Ocio y negocio: las veladas de la Concepción*, García Gómez describe la dimensión social —que no pública— de la hacienda. Este marco incomparable sedujo a personalidades influyentes e ilustres miembros de casas reales (para los mitómanos, el autor desvela un dato curioso: la visita en 1893 de la Emperatriz Isabel de Austria, más conocida como Sissi), aristócratas y a los políticos más poderosos del momento.

La contrapartida de estas experiencias sensibles intensas es su fugacidad. Y aunque sepamos que quizás es mejor así, existe una manera de contrarrestar esta impresión, o al menos de mitigarla. Los creadores tienen mucha responsabilidad en este sortilegio, casi el mismo que el poder de atracción de La Concepción. Muy bien lo supo el pintor fauvista Francisco Iturrino, al que el jardín sirvió de inspiración creadora tanto como de alivio físico y psicológico. También la pequeña y gran pantalla, seducidas por unos paisajes malagueños que han recorrido el mundo encarnando el papel de paraísos muy alejados de nuestras latitudes.

Artistas debieron sentirse los fotógrafos que de forma anónima immortalizaron los mejores rincones de la hacienda y a sus gentes. De hecho, muchas de las instantáneas están realizadas con un gran sentido estético y dominio de la técnica. Como protagonistas de la historia, propietarios, familiares e invitados posan con el orgullo de sentirse dueños de un

edén dibujado en sus rostros y sus poses. Y los paisajes aparecen impregnados de las experiencias vitales de los que en ellos habitaron. Testigos del pasado para curiosos del presente. En realidad se trataba de otro juego, porque retratar-se, y además ante semejante “decorado” natural, formaba parte de la esencia lúdica de este ambiente. A la vez, sin darse cuenta, o quizás de manera consciente, estaban legando a la posteridad verdaderos documentos gráficos. Un material que a la postre serviría para perpetuar la memoria de sus existencias y vivencias, para mantener vivo el recuerdo en aquellos descendientes que, conservándolas con esmero, han querido generosamente hacernos partícipes. El hechizo de las fotografías es que, pasado el tiempo, continúan ejerciendo un gran poder evocador, por eso resulta muy difícil que el historiador logre sustraerse al encanto. Así ocurre en este caso. Conformando el último gran apartado de la obra, aunque tratadas de forma independiente, las distintas colecciones fotográficas son estudiadas por el autor con la misma riqueza de matices y perfiles que ellas destilan.

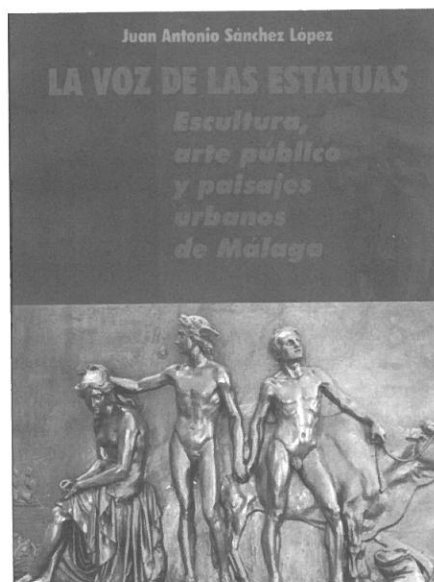
Nunca podremos sustituir el estímulo de una fragancia, la incitación del tacto, la revelación de un sonido o el disfrute de un estallido de color, acontecidos en vivo y en directo. Una publicación quizás nunca podrá suplantar estas experiencias de los sentidos, pero de llevarse a cabo, seguro que será mucho más intensa. Es todo un lujo que un libro, además de permitirnos aprender cosas nuevas o recrearnos con sus imágenes, nos invite a intentarlo. Siempre quedarán los testigos del tiempo y las sombras del paraíso para que de vuelta a casa mantengamos intactos los recuerdos.

■ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*. Universidad de Málaga, 2005.

Francisco García Gómez

En cualquier ciudad, las esculturas públicas constituyen uno de los elementos fundamentales en la configuración del paisaje urbano. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, todas las culturas y épocas han levantado estatuas y relieves en las urbes con una múltiple funcionalidad ornamental, emotiva, simbólica y espacial. Ningún monumento, con independencia de su calidad artística, es neutro, desde el momento en que establece una relación con el entorno y con el espectador-viandante que determina la percepción de ese lugar, modificado desde el preciso instante en que es ocupado por dichos signos, que actúan firmemente en la ordenación urbana. Tras la arquitectura, y por encima de otros tipos de mobiliario urbano, son los elementos que más interfieren en la configuración de las ciudades, los más parlantes. Por eso se erigen en elocuentes hitos urbanos que nos hablan sobre personajes, sobre acontecimientos, sobre ideas, sobre lo que una sociedad considera digno de ser recordado y, también, sobre lo que la ciudad quiere ser (o por lo menos, lo que las autoridades pretenden que sea).

Y precisamente por todo eso, las estatuas públicas han sido las piezas artísticas que más han sufrido los avatares de la historia, sobre todo los vaivenes que se suceden con los cambios bruscos de regímenes (dejemos a un lado el cotidiano vandalismo gamberril, aún



más irritante por injustificado). Desde las mutilaciones de las esculturas de los faraones egipcios y de los emperadores romanos, hasta las destrucciones de las imágenes de Lenin, Sadam Hussein o, por poner un ejemplo todavía más reciente y cercano, Francisco Franco, pocas épocas han desconocido las agresiones y eliminaciones de monumentos urbanos. Como si las estatuas fueran las culpables de los desmanes de los tiranos, o como si la Historia se pudiera borrar de un plumazo o incluso alterar con el simple derribo de esos objetos. Nunca se ha querido entender que son simples testigos de un pasado con el que no tenemos más remedio que convivir, sobre todo porque nunca podrán valorarse atendiendo sólo a sus presupuestos estéticos, a su intrínseca calidad —o falta de ella— artística: una escultura urbana es mucho más que una obra de arte aséptica (en el caso de que realmente existiera la obra de arte aséptica, que personalmente creo que no).

Málaga, como cualquier otra ciudad, lleva varios siglos erigiendo esculturas y monumentos urbanos con todo ese variado cometido, en especial durante los dos últimos siglos. Y al igual que en otros lugares, aquí hay de todo, desde ejemplos de considerable calidad, hasta auténticos engendros, pasando por una media predominante en la que también pueden distinguirse diversos grados cualitativos, entre lo notable y lo mediocre. Si bien muchos de estos monumentos han sido ya estudiados tanto en obras generales como en monografías concretas, hacia falta un estudio integral de la estatuaria urbana malagueña. Y este hueco es el que ha venido a cerrar el libro del profesor Juan Antonio Sánchez López que aquí comentamos, un grueso volumen muy bien editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, con el que incrementará más si cabe el enorme prestigio que ya goza dentro del ámbito editorial universitario de nuestro país (tan sólo cabe ponérsele un pequeño "pero" en materia de edición: lo poco que destacan las letras rojizas sobre fondo azul de la portada, por otra parte muy atractiva con la fotografía de uno de los relieves clasicistas del monumento a Manuel Agustín Heredia).

Ante todo, hay que comenzar diciendo que probablemente no haya en Málaga persona más idónea que Juan Antonio Sánchez para llevar a cabo esta empresa, por otro lado nada sencilla. Porque, entre los diversos campos de investigación por él acometidos, probablemente la escultura haya sido al que más tiempo, espacio y, por qué no decirlo, cariño ha dedicado. No en balde su tesis doctoral versó sobre la imaginería procesional en Málaga desde el siglo XVI hasta el XX, una magna obra publicada en 1996 con el título de *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga* (Má-

laga, Hermandad de la Amargura), que desde el momento de su aparición se erigió por derecho propio en el libro de referencia para el conocimiento en profundidad de dicho tema. Pero además, entre los otros presupuestos artísticos que le han interesado en su ya dilatada trayectoria como historiador del arte, se encuentran aspectos como la iconología (de la que es, sin exageración, una de las grandes autoridades nacionales) y la sociología del arte (incluyendo tendencias historiográficas como el estudio de las mentalidades), abarcando tanto la cultura emblemática de la Edad Moderna como los modernos medios de masas. Y todas estas líneas metodológicas confluyen a la perfección en el libro que aquí tratamos, ya que resultan fundamentales para el conocimiento integral de todo lo que rodea a los monumentos públicos.

La voz de las estatuas... El alma de la madera... Qué duda cabe que los dos principales libros de Juan Antonio Sánchez poseen algunos de los más afortunados y poéticos títulos de la reciente historiografía nacional. Pero en absoluto se trata de meras figuras metafóricas (desde el momento en que las intenciones de los libros son perfectamente explicitados en sus correspondientes subtítulos, con una decidida función de anclaje del sentido), sino que son perfectamente explícitos de los intereses de su autor. Si en el estudio anteriormente citado demostraba cómo la imaginería religiosa conseguía insuflarle auténtica alma a la madera (casi como el Hada Azul de Pinocho), por medio del estudio exhaustivo de la iconografía y cultura de las sociedades de los últimos siglos, en éste patentiza poseer el don para escuchar a la perfección lo que las estatuas nos cuentan (ahora me viene a la mente la hermosa y triste historia del Príncipe Feliz de Oscar Wilde, que con su amiga la golondrina se sacrificó para llevar

la felicidad a su ciudad, sin que ninguno de sus habitantes supiera entenderlo). O dicho de otra manera, ahora más "científica": Sánchez López pone a nuestra disposición la totalidad de los elementos indispensables para facilitar nuestra lectura en profundidad del monumento urbano, del cual sabe expresar toda su enjundia.

El libro que tenemos entre manos es una obra sumamente ambiciosa, en el buen sentido de la palabra; aún más, un estudio interdisciplinar con vocación enciclopédica. Porque son muchos los aspectos tratados por Sánchez López a la hora de estudiar todos los factores configuradores de la escultura urbana: estéticos, iconográficos, urbanísticos, económicos, sociológicos, psicológicos, sin olvidar la biografía y personalidad tanto de los artistas como de los personajes homenajeados. Nada deja de lado en este compendio denso y profundo que explica a la perfección cómo son los monumentos de Málaga y, sobre todo, por qué son así.

El libro se estructura en dos grandes partes. La primera y más reducida, titulada *Civitas sacra*, se centra en el análisis de la escultura pública religiosa, que fundamentalmente coincide con la Edad Moderna. Para ello, comienza con una introducción sobre el sentido de estos monumentos en la ciudad conventual de los siglos XVI al XVIII, un excelente estudio en el que atiende la concepción urbanística de unas centurias en las que dominaba el elemento religioso, con monumentos como capillas callejeras, humilladeros y triunfos. Luego, en el capítulo titulado *En los límites sagrados*, procede a analizar los ejemplos concretos, estructurándolo a modo de exhaustivo catálogo. La segunda parte, *Civitas moderna*, comprende el grueso del libro, aproximadamente tres cuartas partes

del total. En ella, iniciada igualmente por un estudio introductorio, analiza los monumentos civiles, con el lógico predominio abrumador de los de los siglos XIX, XX y XXI. Ello es debido a que el monumento público fue una de las principales aportaciones de la escultura decimonónica al arte contemporáneo, si bien en las últimas décadas del XX se fue pasando del monumento conmemorativo al denominado arte público, que ya no debe ser obligatoriamente un homenaje a una gran personalidad, por lo que también pierde el carácter hasta entonces frecuente de monumento impuesto por la ideología dominante. Por tanto, en sendas introducciones a cada una de las dos partes (en las que también incluye los proyectos que no pasaron del papel), el autor explica a la perfección el proceso sociológico por el que se fue pasando de erigir monumentos a la divinidad a hacerlo a los hombres ilustres (siguiendo el modelo ilustrado del *exemplum virtutis*, aunque de algunos de ellos ya casi nadie se acuerda), para posteriormente, sin olvidar del todo este último (que aún hoy día se perpetúa, en los más variados registros), dejar el campo libre a esculturas con una función más lúdica e intrascendente. Es decir, de la sacralización de la ciudad convento, a la sacralización laico-burguesa a partir del XIX, hasta llegar a la desacralización moderna del monumento, que empezó con la supresión del pedestal, elemento diferenciador y enaltecedor al elevar la figura por encima del nivel del espectador: precisamente a esta sacralización del monumento laico se refería Baudelaire cuando escribía, en su *Salón de 1846*, *Por qué es aburrida la escultura*, refiriéndose en concreto a la estatuaría de tradición clásica como el arte antimoderno por excelencia. Por consiguiente, Sánchez López recorre la distancia que separa los monumentos barrocos de las esculturas contemporáneas.

Esta segunda parte se divide a su vez en ocho apartados, en los que agrupa las esculturas atendiendo a sus funciones. El primero se titula *Triunfo de la libertad*, y en él incluye los dos monumentos conmemorativos a Torrijos, general liberal que, tras ser fusilado con otros compañeros en las playas malagueñas de San Andrés, se convirtió en el adalid de la lucha por la libertad en la España del XIX: una cruz en el lugar de la ejecución y un magnífico obelisco en la Plaza de la Merced (significativamente llamada entonces de Riego, tan vinculado a Torrijos) siguen recordando su figura. El siguiente, *Memoria asumida, memoria impuesta*, comprende aquellas esculturas con las que las autoridades civiles, militares y religiosas han honrado a algunas de sus personalidades más representativas e ideológicamente afines: es el caso, por ejemplo, de los oligarcas Heredia y Larios, de los políticos Cánovas del Castillo (aunque con un injusto retraso, pues no se erigiría hasta los años 70 del pasado siglo) o Blas Infante, del Comandante Benítez o del Cardenal Herrera Oria. En *Templo de la urbe* hace un completo análisis del programa iconográfico de las esculturas (e incluso vidrieras) de Diego García Carreras y Francisco Palma García para la Casa Consistorial, flamantemente inaugurada en los años veinte del siglo pasado. *Honor a las Bellas Artes* está dedicado a los monumentos a artistas, que incluyen desde bustos al estilo decimonónico hasta obras abstractas, pasando por las placas conmemorativas en las casas natales: casualmente (o no), son algunos de los menos artísticos de todos, con la excepción del de Berrocal dedicado a Picasso, y alguno que otro más. A continuación, *Ciencias y Letras* agrupa las estatuas de científicos, escritores, investigadores y actores, destacando por encima de todas ellas la de Paco Palma para Salvador Rueda, que sin embargo

no pudo materializarse como el artista quería. *Voz del pueblo* integra a los monumentos fruto de la iniciativa popular, de manera que se debe entender como la contrapartida al capítulo de la memoria impuesta: es decir, el homenaje de la ciudadanía a algunos de sus personajes más queridos. El siguiente capítulo, *Agua de vida*, se centra en el estudio de las fuentes urbanas, la tipología en la que es más claro el doble cometido ornamental y funcional de muchos de estos monumentos. Por último, *Locvs amoenvs*, el capítulo más extenso del libro, comprende una gran variedad de esculturas ubicadas en parques, jardines, gloriets y plazas, unas obras concebidas, más que como monumentos conmemorativos, como estatuas destinadas a amenizar y ornamentar esos lugares (y los jardines desde siempre se han entendido como trasuntos del Paraíso) o, en el caso de las piezas más contemporáneas, como intervenciones urbanas en continuo diálogo con los paseantes; de entre todas ellas, algunas excelentes, resaltaría dos grupos: las de José Seguiri para la Plaza de Uncibay y su entorno, relectura lúdica de mitos clásicos como las Sabinas y Acteón, y las de Stefan von Reiswitz para el Parque del Oeste, de gran lirismo surrealista también con base mitológica.

Finalmente, el libro se completa con una bibliografía exhaustiva, que comprende tanto libros y artículos científicos, como catálogos de exposiciones y artículos de prensa, estos últimos de gran importancia para conocer las repercusiones mediáticas de las instalaciones de las obras estudiadas, especialmente significativas en casos tan recientes como la *Palera* de Miquel Navarro en Huelín, que causó un considerable revuelo entre los vecinos del barrio.

Con esta acertada estructura, Sánchez López analiza en profundidad la

práctica totalidad de los monumentos de Málaga inaugurados hasta la primavera de 2005 (he conocido el proceso de elaboración de este libro, que ha llevado varios años, y sé de primera mano los desvelos de su autor por introducir hasta el último momento, en las diversas pruebas de imprenta, las esculturas inauguradas en los últimos meses, caso de las del jesuita Tiburcio Arnáiz y Hans Christian Andersen). Un total de ciento cuarenta y tres entradas, si bien los ejemplos son bastante más, desde el momento en que en ocasiones una entrada incluye varias esculturas, como por ejemplo las de Stefan para el Parque del Oeste o los atlantes, mascarones y relieves ejecutados por García Carreras para el Ayuntamiento: de este modo, llega casi a las doscientas. Lógicamente, los espacios dedicados a cada escultura varían en función de la calidad e importancia de la obra, estableciendo de este modo una diferenciación jerárquica. En la cúspide se encuentran, por orden cronológico, los monumentos a Torrijos, Manuel Agustín Heredia, Marqués de Larios, Comandante Benítez, Salvador Rueda, Cánovas del Castillo o Picasso, las grandes estrellas de este libro, junto a las fuentes de Génova (sin duda el monumento más viajero de la ciudad) y de las Tres Gracias (la conocida como "fuente del Parque"), que en la mayoría de los casos, además, han sido los que más han modificado el espacio urbano con su instalación. De todos ellos (y por supuesto, de los restantes, aunque en estos casos con mayor brevedad), desmenuza su proceso de gestación, elaboración y construcción, además de sus avatares posteriores (en especial los infortunios republicanos del monumento de Benlliure al Marqués de Larios, que incluyeron un largo chapuzón forzoso en el puerto y su sustitución por la alegoría del Trabajo), es decir, su historia, recurriendo con gran rigor a la documenta-

ción tanto archivística como impresa, de manera que nada se nos queda por conocer de tales obras.

Tras explicar estos aspectos más pro-saicos (pero indudablemente fundamentales para entender en toda su extensión el monumento, si bien Sánchez López es un historiador del arte que nunca se queda en el dato positivista, sabiendo leer entre líneas de los documentos), procede al estudio integral de las piezas desde el punto de vista formal, iconográfico y sociológico. Y prácticamente todos los ejemplos constituyen un modelo de análisis artístico, en el que atiende hasta el más mínimo detalle de la obra para que el lector comprenda sus valores o ausencia de ellos. Porque, por supuesto, y eso ya lo sabemos por su producción anterior (lo que le ha acarreado injustificados resentimientos en el mundo de las cofradías, en el que es frecuente confundir arte con devoción), Sánchez López no titubea a la hora de efectuar análisis críticos de las obras estudiadas, una de las labores que debe realizar todo historiador del arte que se precie. Porque el autor sabe diferenciar a la perfección el propósito del monumento (que puede ser todo lo loable que se quiera) de sus valores artísticos (que pueden ser buenos, mediocres o pésimos). Y en arte no valen sólo las buenas intenciones, sino ante todo la calidad de los resultados. De ahí que no titubee a la hora de definir al escultor Adrián Risueño como *figura nefasta* (aunque, "al César lo que es del César", reconoce los valores de su busto al Doctor Gálvez Ginachero), o el monumento a Beethoven de Antonio Leiva como *auténticamente lamentable*. Volviendo a la idea del análisis integral de la escultura, y por citar sólo un par de ejemplos, resultan sumamente ejemplares los dedicados al Comandante Benítez, en el que efectúa un estudio formal, iconográfico, sociológico, antropológico

y psicológico encuadrado en el marco de las repercusiones de la Guerra de África; y a *La Madre* situada en la Plaza de la Victoria, en el que explica perfectamente la ideología franquista en relación al papel de la mujer en la sociedad.

Leyendo el libro de Juan Antonio Sánchez, es mucho lo que se aprende. Y no sólo de escultura pública malagueña, sino también de arte, iconografía, literatura, ciencia, y de cualquier personaje o hecho merecedor de ser recordado en un monumento. Pero también advertimos otras cosas, como por ejemplo, la gran calidad de muchos monumentos de Málaga; la desgracia de que varios no hayan podido ejecutarse por falta de solvencia económica; lo poco imaginativos que fueron los bustos dedicados a los pintores Ferrándiz, Muñoz Degraín y Moreno Carbonero, limitados a la copia de otros preexistentes en Málaga o en otras ciudades; qué pocos se acuerdan de quienes fueron varios de los personajes homenajeados; el auge de la estatuaría urbana en la última década, similar e incluso mayor al acontecido a finales del XIX y principios del XX; el que el escultor Suso de Marcos sea capaz de lo mejor (*Tormenta y Sombra* en la Facultad de Derecho o, en un registro opuesto, el relieve del Padre Andrés Llordén) y de lo peor (monumento a Miguel de Molina,

ciertamente espeluznante: algunos vecinos de Capuchinos lo llaman "el vampiro"); o el hecho de que Elena Laverón domine abrumadoramente la escultura urbana de los últimos años (algo similar a lo que hace cincuenta sucedía con Adrián Risueño, por supuesto salvando las abismales diferencias cualitativas).

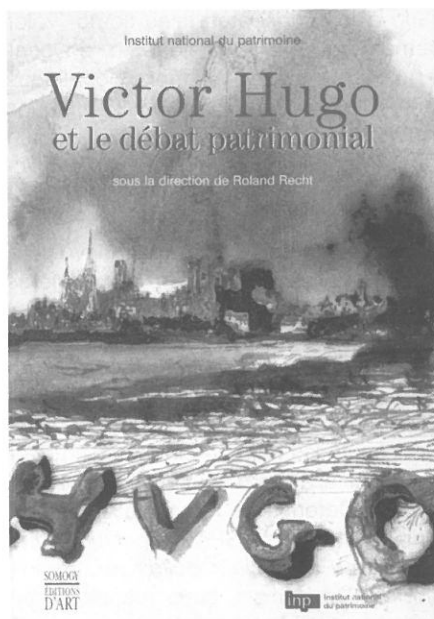
En resumidas cuentas, un libro clave para el conocimiento de un aspecto fundamental de la historia del arte malagueño, que además nos proporciona los instrumentos necesarios para que podamos interpretar los recursos empleados por la estatuaría pública: es decir, para que sepamos oír esa voz de las estatuas, que unas veces nos gritan y otras nos susurran, que en ocasiones sueltan exabruptos y en otras melódicas poesías, pero que nunca permanecen calladas a nuestro paso. Un libro que deseamos que, con el paso de los años, vaya completándose en sucesivas ediciones con el análisis de las nuevas esculturas que se irán inaugurando paulatinamente, unas obras de las que estaremos esperando el atinado comentario del profesor Sánchez López, ese sensible oyente de las estatuas. Quizás gracias a él podremos saber si en Málaga, entre las esculturas que conviven con nosotros, se esconde algún Príncipe Feliz de piedra o de bronce que esté ansioso por ayudarnos...

- RECHT, Roland (dir.): *Victor Hugo et le débat patrimonial. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine* (Paris, Maison de l'Unesco, 5-6 décembre 2002), Paris, Somogy éditions d'art- Institut national du patrimoine, 2003

María Sánchez Luque

Dos siglos después del nacimiento de Victor Hugo, el Instituto Nacional del Patrimonio ha organizado un coloquio sin precedentes en torno a la figura del gran literato francés y su relación con la defensa patrimonial. El resultado, condensado en las actas que hoy presentamos, es una aportación precursora en la fortuna crítica del novelista, dramaturgo y poeta. Según hace constar Geneviève Gallot, directora de la institución promotora, este lado más comprometido y fructífero del autor nunca había sido objeto de un estudio en profundidad hasta el momento.

Más allá de su carácter conmemorativo, que hubiese restringido la producción de Hugo a su interpretación estricta, estas jornadas se proponen desde un punto de vista más abierto y práctico. Así se ha intentado trascender las lecturas literales y se han proporcionado nuevos aspectos desde los que proyectar su contribución en esta materia. Las conclusiones más importantes que se desprenden son, por una parte, el carácter pionero y diacrónico de sus reflexiones en torno a la realidad cultural de su tiempo, aventajando sin duda a teóricos que vendrán a sistematizar el afianzado poso que había dejado su obra. Y por otra parte, en relación a lo anterior, la actualidad de su pensamiento en cuestión patrimonial,



que nos permite todavía extraer nuevas conclusiones a distintos niveles.

Este extenso planteamiento es el que ha condicionado la estructuración de las conferencias conforme a tres campos temáticos. El primero de ellos, titulado *Doctrines, éthiques*, reúne estudios críticos de las aportaciones de Victor Hugo en el terreno patrimonial además de perfilar las principales corrientes europeas que enmarcan sus acciones. Junto a los análisis de sus contribuciones a la Restauración, la concreción de su presencia en el Comité de Artes y Monumentos franceses o la aproximación a sus teorías estéticas y del gusto, también se expone una búsqueda de los valores del contexto de su labor y de las que están por venir. De esta forma, merece una atención pormenorizada la conferencia *Lieux de mémoire et lieux de discord: le valeur conflictuelle des monuments* donde, a partir del caso alemán vincu-

lado a los conceptos tales como "valor conmemorativo intencionado" o, en general, "valor histórico", ambos postulados por Aloïs Riegl en *El culto moderno a los monumentos*, se entiende que el bien heredado como testimonio, y los conflictos que éste genera en cuanto símbolo y expresión de la voluntad artística de una etapa ya superada, es hoy incentivo para la protección. O también, *Les sociétés pour la défense des monuments et l'idéal romantique de la conservation*, en la que se hace relación de las asociaciones decimonónicas que focalizaban sus acciones hacia la conservación frente a los abusos en las restauraciones de entonces. Entre ellas se destacan la Asociación para la Defensa de Florencia Antigua o, principalmente, la SPAB (*Society for the Protection of Ancient Buildings*), creada por William Morris, cuyo manifiesto se incluye adjunto a la ponencia.

Finalmente, en este bloque también se desarrollan estudios dedicados a grandes personalidades del mundo de la literatura y el arte que, como Hugo, se involucraron plenamente en la conservación del Patrimonio. Cabe mencionar, en este sentido, las ponencias en torno al espíritu proteccionista de Teophile Gautier, al barón Henry Geymüller, intelectual que impulsó en 1889 la "Cruz Roja para los Monumentos" la cual se materializaría más tarde en la segunda Conferencia de La Haya (1907), o a John Ruskin, donde se sondean sus concurrencias y desencuentros con la obra "hugoniana".

La segunda parte, *Voyage et territoire*, analiza no sólo la literatura de viajes de Victor Hugo, especialmente su obra dedicada a Bélgica, sino también la síntesis y la apreciación patrimonial del paisaje, filtrado a través del gusto historicista imperante en su época, en muchos otros de sus poemas y relatos como *Le Rhin. Lettres à un ami*. Precisamente

aquí se advierte cómo el escritor supera la concepción "monumental" del Patrimonio, ya que su aprehensión particular del territorio, marcado por la impronta de la visión pintoresca, entra a estimar los valores culturales característicos donde se integran historia y naturaleza. De nuevo, al igual que en el apartado anterior, el ámbito de estudio franquea la frontera de las premisas biográficas, e incluye también las reivindicaciones de una arquitectura nacional en la Italia del siglo XIX en "*Mythes et patrimoine dans l'Italie du XIX^e siècle*".

Finalmente, el coloquio incluye un tercer conjunto de conferencias concebidas como *Actualité du débat patrimonial*, donde se afronta la reflexión de las reivindicaciones de Victor Hugo desde su proyección actual. Es a través de este último bloque donde se aprecia la grandeza y la magnitud de su compromiso, al servir como esquema de análisis de circunstancias contemporáneas. Así se evalúa el impacto de actos de vandalismo y de ataques simbólicos al Patrimonio tales como los atentados terroristas del 11 de Septiembre o la destrucción de los Budas por parte de las guerrillas talibanes, poniendo el acento sobre la continuidad histórica que existe entre la situación finisecular de ayer y la actual. Del mismo modo, los juicios de Hugo ofrecen pistas fructíferas sobre el método de análisis del cambio en la ciudad, poseen también valor heurístico para el investigador de hoy y permiten concretar el marco de lectura aplicada a los archivos de la Comisión de entorno creada en París en 1943; o ayudan a repasar los criterios que han determinado "*La restauration des monuments historiques depuis 1945*".

Casi para concluir, y en el orden lógico del discurso, urge ya la pregunta: *Vic-tor Hugo: le meilleur des conservateurs*

du patrimoine? En esta conferencia se demuestra que su defensa activa fue más allá de la percepción estética de la época, que superó con creces las expectativas de la incipiente doctrina sobre la política y la sensibilidad hacia la herencia cultural.

Pour savoir défendre, il faut savoir aimer. Así se expresaba el autor de *Guerre aux démolisseurs!* (1832), sintetizando en ellas su quehacer en la lucha contra el vandalismo hacia el Patrimonio. Uno de los primeros grandes activistas en este campo que nunca cejó en sus reivindicaciones a las que fue fiel siempre.

Su pertenencia al *Comité spécial des Arts et Monuments* entre los años 1835 y 1848, no moderará ni un ápice su espíritu crítico ante una administración que llega demasiado tarde: cuando ya el edificio se encuentra en estado deplorable. Por esta cuestión y por discrepancias en gran número de actuaciones del Comité, aumentan tanto sus ausencias en las sesiones como sus artículos con duros ataques a la pasividad burocrática.

Sin embargo, siempre confió en la posibilidad de mejorar la gestión cultural haciendo protagonista de sus denuncias la exigencia de una legislación especial que reforzara la tutela y dirigiera convenientemente las intervenciones.

Sus criterios sobre restauración iniciarían una línea luego desarrollada y sistematizada por Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, oponiéndose a la re-

modelación estructural e incidiendo en el respeto a los añadidos históricos y en la restitución de la legibilidad y la *integridad orgánica* del edificio, entre otros muchos aspectos.

Pero, más allá de las medidas de actuación, adelanta las bases conceptuales sobre las que se sustenta nuestra reciente legislación: *Il y a deux choses dans un édifice, son usage et sa beauté; son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde, c'est donc dépasser son droit que la détruire* (*"De la destruction des Monuments en France"*, 1825). En estas palabras que recogen toda la tradición filosófica asociada a la experiencia estética y a la teoría del arte, Hugo hace una clara distinción entre "uso" y "belleza" que más tarde retomará Massimo Severo Giannini en la codificación de *"I beni culturali"* (1976) donde discierne el "bien patrimonial", sujeto al derecho de propiedad, del "bien cultural", determinado por la fruición universal. El escritor de Besançon, además, hace del disfrute estético la condición primera y fundamental por la que un monumento no debe ser destruido.

Victor Hugo encarna la persistencia en la movilización de la conciencia pública contra la destrucción indiscriminada del Patrimonio, más allá de la nostalgia o de la tiranía de los estilos. La lectura de estas actas nos anima a superar prejuicios políticos que en la actualidad se cuestran la acción patrimonial, pero, sobre todo, a buscar de nuevo una defensa absoluta y apasionada de los bienes culturales.

■ SAN MARTÍN, Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid, Alianza Forma, 2004

Silvia Alzueta García

El historiador y crítico de arte Francisco Javier San Martín, ha publicado numerosos libros sobre arte contemporáneo entre los que destacan el dedicado a Brancusi o al Futurismo italiano. Entre sus artículos destaca con especial interés, por la relación evidente con la publicación que nos ocupa, el dedicado a Dalí, "Gloria entre los dientes, angustia entre las piernas", en el que preconiza la relación escondida de las concomitancias entre los artistas que protagonizan esta obra: *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Actualmente es profesor en la Facultad de Bellas Artes y de Historia del Arte del País Vasco.

El ensayo se articula en nueve capítulos: *Cristales rotos, La mujer desmontable, Objetos reales, Erizos y estrellas fugaces, Mercaderes de pelo, El rostro de Mae West, Salpicaduras, Ajedrez y GRADIVA*. En ellos se cuenta, mediante la comparación de sus personalidades y sus obras, una historia de la vanguardia antes jamás contada, en el que las relaciones "rizomáticas" de los distintos artistas, escritores, marchantes, directores de cine, diseñadores... que conviven, o no, con Dalí y Duchamp son sacados a escena. San Martín nos presenta la intrahistoria de una vanguardia que quedaba oculta tras la visibilidad de lo establecido, y todo ello como pretexto para hablar de Dalí (ante todo) y Duchamp (en particular), en donde no faltan clarividentes apuntes sobre Paul Delvaux, De Chirico, Man Ray, Hans Bellmer, Claude Cahun y Warhol, entre otros.

Este libro se presenta como el fruto de la curiosidad intelectual y la pasión de una larga relación de amor/odio que la figura de Dalí suscita en el profesor. El resultado de esta indagación teórica impecable refleja la estrecha y oculta unión, de respeto y admiración artística, que el catalán ha mantenido con uno de los grandes del siglo XX, Marcel Duchamp. Junto o frente a este artista el escritor dispone a una figura de tranquila apariencia, cuya discreción y silenciosa rebelión mina los pilares del arte, dejando tras de sí multitud de cristales rotos tras los distintos portazos y atrevimientos que ha planteado a la "institución arte", siempre desde la discreción y elegancia que en vida le caracterizó. Cristales rotos dejó también Dalí pero nunca pasaron desapercibidos, sino que ocuparon la primera plana de los periódicos. Sin embargo, ninguno de los dos creadores han desaparecido tras la efervescencia del escándalo o de la novedad del momento, sino que ambos siguen estando presentes en la mente de todos y generando aún hoy acaloradas disputas.

El ampurdanés se mofa de la iconografía política, de ahí su insistencia e interés por los grandes dictadores del siglo XX y su controvertida actitud que va unida a la irreverencia e incapacidad para mantenerse dentro de cualquier disciplina que no sea la que él mismo se ha autoimpuesto, presentándose al mundo como el genio total y absoluto. Frente a esto, Duchamp, quien al margen de la vanguardia y del arte moderno, a través de gestos de antiarte, redefine totalmente el contexto en el que se sitúa la obra de arte. Dalí escandaloso, húmedo, terrenal... Duchamp silencioso, seco, aéreo...; ambos mantienen una unión especular en el que las relaciones son sutiles y están ocultas bajo la discreción, llenando de guiños y citas constantes su producción. Francisco Javier San Martín

desvela el diálogo, el código por el que estos dos grandes artistas del siglo XX se comunicaban relacionando sus obras a través de un equilibrio disonante, en el que la lucha de contrarios da lugar a un todo unitario que los relaciona e introduce dentro de la historia de los istmos, de la que en vida fueron voluntariamente desterrarlos y que, posteriormente, y sobre todo en el caso de Dalí, sus voces han sido calladas para ocultar la evidencia de una amistad y un respeto mutuo que se desprende de toda una obra en la que las referencias son constantes.

La necesidad de recuperar, sobre todo, al Dalí más híbrido y menos conocido, al que se encuentra en sus escritos, en sus objetos de donde se desprende realmente la valía de su obra y el contenido altamente irónico y desequilibrador que el artista busca para hacer de sus obras un correlato de su vida y la configuración del creador como parodia del genio. A pesar de la aparente irracionalidad de su producción, en sus escritos se desvela a un pensador concienzudo, cerebral y de una alta calidad literaria, es una invitación a leer a Dalí y deleitarnos con su ingenio, para luego ver sus cuadros, y sobre todo, sus instalaciones, intervenciones, diseños, discursos y apariciones públicas que son el reflejo de un claro propósito: la mitificación del "genio" que da lugar a mostrar la imagen irrisoria de sí mismo, algo que la historiografía convencional no contempla.

Dalí y Duchamp conforman una dualidad psicológica y una posición moral

común ante el arte del momento en el que sus métodos, opuestos en apariencia, nos hablan de una búsqueda artística incansable que se traduce en un constante merodear por los márgenes. Esa relación de contrarios cuyo encuentro fortuito y casual da lugar a colaboraciones extraordinarias, como puede ser el espacio dispuesto en la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938. Ambos se lanzaron al descubrimiento maravilloso del mundo del objeto que les eclipsa a ambos y a toda la vanguardia hasta nuestros días. En este ámbito, Dalí manipula los objetos y se sirve de ellos para generar uno nuevo y Duchamp los escoge al azar sin manipularlos, uno y otro juegan con la objetualización del mundo del arte y la valoración de lo cotidiano como algo sorpresivo y sorprendente. De ahí las constantes citas que se hacen en sus obras el uno al otro, de alguna forma preludian la cadena de citas, lectura y relecturas tan propias de la condición posmodernidad.

Definitivamente el autor consigue a través de la aceptada figura de Duchamp lavar la imagen de Dalí cuya obra ha levantado ampollas y ha sido dispuesta en muchas ocasiones al margen de la vanguardia, en un plano a parte. El profesor Francisco Javier San Martín consigue disponer a ambos artistas en un plano histórico común al de sus coetáneos presentándolos como visionarios y demostrando que sus obras fueron un claro referente en el momento y una fuente constante de animadversión.

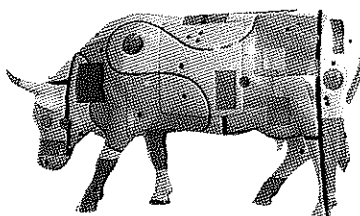
- FREELAND, Cynthia (2001): *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003

Javier Cuevas del Barrio

Cynthia Freeland, directora y profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad de Houston, y miembro de la *American Society of Aesthetics*, nos presenta una obra clara y completa como introducción a la teoría del arte. Como no podía ser menos, el libro gira entorno a la sempiterna pregunta de *qué es el arte*, en unos tiempos en los que tal pregunta es difícil de contestar. No pretende ser un exhaustivo repaso a todas las teorías del arte, sino más bien una presentación de las bases a partir de las cuales profundizar en los distintos campos.

La autora comienza intentando establecer una relación entre el uso de la sangre en los rituales primitivos y en el arte contemporáneo. La diferencia reside en el hecho de que ese empleo de la sangre por parte de una tribu estaría sostenido por un conjunto de creencias y ritos ancestrales que los creyentes conocen, y que está avalado por la creencia en un dios. No hace falta irse a las tribus primitivas, sino que la propia religión cristiana que, por tradición, nos es más cercana, hace uso de la sangre, no sólo de manera simbólica cuando es bebida por los creyentes, sino de forma real a través de la apología del sufrimiento y el dolor presentes en la larga tradición católica de la representación de las imágenes, en las que la sangre es uno de los elementos fundamentales. Como comentábamos anteriormente, la diferencia entre estos ritos y las *performances* de Hermann Nitsch o Ron Athey es que estas últimas no cuentan con el soporte ritual y de conocimiento por parte del

Pero ¿esto es arte?



Cynthia Freeland

Cuadernos Arte Cátedra

público del uso de la sangre y el porqué. De esta forma, nos extraña la *performance* en la que Nitsch juega con la sangre de los animales, o, con más razón, nos horroriza la *performance* en la que Ron Athey, seropositivo, se realiza un corte en la piel, y cuelga servilletas empapadas de sangre sobre el público que, aterrorizado, huye de la sala. A estas obras podríamos añadir la de artistas como Robert Mapplethorpe (*Jim and Tom, Sausalito*), Andrés Serrano (*Piss Christ*), o Chris Ofili (*La Virgen María*, hecha de restos fecales de elefante) que emplean otros fluidos corporales.

Es evidente en estos casos la voluntad de escándalo de los artistas que, sin lugar a dudas, nos traslada a las prácticas subversivas de las vanguardias históricas. La diferencia, como señaló Jameson, está en el público que recibe esas "ofensas". La burguesía europea, que recibía los ataques rebeldes de los artistas de la vanguardia, si se sentía

verdaderamente ofendida, y, de esta forma, el arte conseguía su objetivo. Pero en la actual cultura de masas, acostumbrada y anestesiada ante las barbaridades de la sociedad del espectáculo, esos efectos se diluyen e incluso quedan disminuidos ante la "verdadera" realidad del simulacro. Así nos queda la duda, como apunta John Dewey, de que el empleo de la sangre o los fluidos corporales en estos artistas responda a la simple cuestión de la necesidad de llamar la atención y "sobrevivir" en el mercado del arte.

Para explicar este punto la autora retrocede a la controversia arte-moral que los filósofos de la Ilustración, Hume y Kant, tratan de resolver. Hume hablaba de la importancia de la educación y la experiencia para alcanzar un "criterio de gusto" que sería universal. Esas personas con "gusto" debían estar libres de prejuicios, aunque no podían caer en actitudes inmorales. Kant, por su parte, estaba más interesado en aplicar esos juicios sobre la Belleza. La primera condición de un juicio estético es su diferenciación de los juicios de conocimiento o lógico. De esta forma, un juicio estético sólo puede ser subjetivo. Además, el objeto al que podamos llamar bello no deberá cumplir ninguna función, no deberá interesarnos. Es decir, que se trata de una complacencia que no juzga en adecuación a un fin. Pero, además, la belleza tiene una pretensión de universalidad, esto es, lo bello es lo que, representado sin concepto, se da como objeto de satisfacción universal. Al juzgar un objeto particular como bello tenemos que referir su representación a una supuesta regla universal que no somos capaces de determinar. Juzgamos un objeto como bello porque lo consideramos como un objeto, un caso particular, de una regla indeterminada e indeterminable. La influencia de Kant se extiende por todos los campos del conocimiento humano,

y el arte no es menos. A partir de Kant se crean las bases para la creación de las teorías formalistas del arte. Cynthia Freeland nos habla de la "forma significativa" de Clive Bell, del "distanciamiento psíquico" necesario para experimentar el arte de Bullough, o del empleo de la forma como vía a la autodefinición del arte de Clement Greenberg. Se puede extender la lista a la "forma significativa" de Roger Fry (maestro de Clive Bell), los "conceptos fundamentales" de Wölfflin, o la "vida de las formas" de Henri Focillon entre otros.

Precisamente en fundamentos formales se basaron los expertos en arte para justificar la obra de Mapplethorpe que causó tanta polémica. Sin embargo, más complicada era la defensa del *Piss Christ* de Andrés Serrano que llevó a cabo Lucy Lippard. Ésta se basó en tres puntos: las propiedades formales de la obra -con una complicada técnica de ejecución; la orina del autor no se reconoce y además éste lo considera algo natural y no vergonzoso-, el contenido -pretende hacer una crítica de la Iglesia como institución, desde su posición como miembro de una minoría de EE.UU.- y el contexto -Serrano se considera admirador y continuador de la larga tradición artística española, "tan violenta como hermosa", en concreto de Goya y Buñuel-. Así, Goya sería el precursor de Serrano en cuanto a imágenes que combinan la belleza con una gran violencia. La comparación de cualquier artista de la contemporaneidad con los grandes de la Historia del arte siempre es complicada, pero eso no le resta méritos a las capacidades artísticas incuestionables de Serrano. Quizá la gran diferencia entre ambos sea que, mientras la obra de Goya tiene un posicionamiento moral claro y defendible, la obra de Serrano se confunde en la ambigüedad de significados que le lleva a caer en el sensacio-

nalismo de las imágenes. Al igual que hemos explicado que la teoría del arte como ritual no se mantiene en muchos casos, esta relación Goya-Serrano nos demuestra que los ideales de belleza, gusto, forma, etc. de los filósofos de la Ilustración no son aplicables a obras en las que la fealdad y el contenido moral negativo están presentes. Es decir, que hay obras que ni están contextualizadas en un ritual, ni son bellas, ni, dentro de cierta moral, son aceptables, pero no por ello dejan de ser arte.

A lo largo de la historia, las civilizaciones han suscitado distintas interpretaciones o teorías del arte que, como éste, han ido cambiando. Freeland hace un repaso por diversas teorías del arte a través de ejemplos concretos. Nos habla de la tragedia griega para explicar el concepto de imitación en dicha cultura, y cómo ese concepto se mantuvo durante mucho tiempo, estableciéndose la mimesis como una de las teorías fundamentales del arte. Numerosas circunstancias hicieron que a finales del siglo XIX empezara a caer esa teoría y la imitación dejara de ser el principal objetivo de los artistas. Para explicar el concepto de belleza de la Edad Media, Freeland se detiene en la catedral de Chartres y la filosofía de Tomás de Aquino. La primera "ejemplifica los ideales artísticos medievales", mientras que el segundo, más influenciado por Aristóteles que por Platón, consideraba la belleza como propiedad esencial o trascendental de Dios, siendo la proporción, la luz y la alegoría los tres pilares básicos para alcanzarla. La autora realiza la siguiente parada en Versalles, poniendo en relación el concepto de desinterés kantiano con sus jardines, pues éstos no fueron realizados como huertas o cultivos, es decir, no tenían ninguna finalidad más que la de alcanzar la belleza. El cuarto ejemplo en el que se detiene Freeland es la

ópera *Parsifal* de Richard Wagner, "una historia sobre la seducción y la pérdida de la inocencia en el intento de volver a reunir la Lanza Sagrada y el Santo Grial". Nietzsche alabó en un principio la obra por su vinculación con los principios dionisiacos que dominaban la tragedia, pero posteriormente cambió de opinión y criticó a Wagner porque, a pesar de lo genial de la composición, la obra era demasiado "cristiana" en su temática de sacrificio y redención. Por último, la autora analiza las cajas *Brillo* de Warhol desde la perspectiva de Arthur Danto, que comentaba, en referencia a las *Brillo Box*: "nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal". De esta forma, entiende que cada obra necesita un contexto que la legitime. Este posicionamiento responde a la enorme importancia que cobraron los críticos de arte a partir del expresionismo abstracto americano hasta el punto de influir enormemente en las distintas tendencias y direcciones del arte. Entendemos que el verdadero culpable de las *Brillo Box* de Warhol y de la gran mayoría de las direcciones que toma el arte a partir de los '60 hasta la actualidad es Marcel Duchamp y sus *ready-made*. Normalmente este dato es pasado por alto, no de manera inocente, por la historiografía y crítica americana dominante.

La complejidad de hallar una definición correcta sobre qué es arte se complica si pretendemos abarcar, no sólo el arte "occidental", sino todas las prácticas artísticas del mundo. Es decir, se enreda cuando procuramos establecer una definición universal del concepto de arte. John Dewey define el arte como "la expresión de la vida de la comunidad". Según esto debemos acercarnos al contexto para entender el arte (esta teoría contrasta con los posicionamientos formalistas). Se da en este caso una curiosa contradicción, ya que solemos hablar

del arte como "un lenguaje universal", a pesar de lo complicado que nos resulta definir las bases de dicha universalidad. Richard Anderson, antropólogo especializado en arte, considera que se pueden encontrar puntos en común en el arte de las diversas culturas. Anderson define el arte como "un significado con trascendencia cultural, hábilmente codificado en un medio sensorial que nos afecta". Pero Freeland plantea, al igual que lo hacemos nosotros, la dificultad de determinar qué entiende Anderson por "significado con trascendencia cultural". También hace referencia a la contaminación del arte primitivo por el mercado globalizado. Ciertas culturas, como los aborígenes australianos o los indios huichol de México, están modificando su arte debido a la influencia del mercado o de los propios críticos de arte. A pesar de ello es difícil establecer la línea de influencia adecuada, porque el arte ha estado siempre condicionado por la larga y diversa historia de las relaciones culturales mundiales. La autora le dedica un capítulo entero a discernir entre aquellas relaciones culturales basadas en el profundo respeto y las que giran en torno al mercantilismo puro. Además, por un lado explica la apertura, a partir de la Revolución francesa, de los museos al gran público, mientras que por otro lado expone cómo actualmente los multimillonarios americanos, siguiendo la tradición de la aristocracia europea, coleccionan arte "para dar pruebas de un alto rango en la esfera de la cultura elevada", es decir, que se utiliza el arte como diferenciador social, con un elitismo que choca con esa llegada del arte a la sociedad burguesa, en un primer momento, y a la totalidad de la masa después. Concretamente pone el ejemplo de Paul Getty, y su Villa Museum de Malibu; Charles Saatchi, y su promoción de los YBA en los '90; o Bill Gates y la compra de los derechos de reproducción de imágenes

del Louvre, el Ermitage o la National Gallery de Londres.

Un análisis que pretende revisar el arte del s. XX no puede pasar por alto la función de la mujer. La creación ha sido vinculada históricamente a los hombres, de ahí que la revolución feminista sea tan radical e importante. Esta crítica sigue dos direcciones distintas: por un lado, las que pretenden hacer una revisión y encontrar a las artistas marginadas e incluirlas en el discurso de la historia del arte; por otro lado, una opción más radical que sería revisar la idea de canon en su totalidad, es decir, deshacer el canon patriarcal de la historia del arte que ha dejado de lado a las mujeres. A pesar de esto, no podemos caer en la reducción de analizar la obra de las artistas feministas sólo desde la perspectiva del género, sino que hay que ampliar ese análisis a lo formal, el contexto, la relación con otros artistas, etc.

En cuanto a la interpretación y el significado del arte Freeland hace una introducción a las dos principales teorías del arte: la teoría de la expresión y la teoría cognitiva. Ambas interpretan el arte como una comunicación, la primera de emociones y la segunda de ideas. En todo caso, la autora al igual que nosotros, apuesta por una valoración multidisciplinar de la obra de arte. Por último, Freeland hace referencia a la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación en el arte, haciendo un repaso por los tres teóricos más destacados: Walter Benjamín y su teoría de la pérdida del aura a partir de la época de la reproductibilidad técnica; Marshall McLuhan, que estableció términos como "aldea global" o "el medio es el mensaje", y cree en la democratización de los medios; y Jean Baudrillard, con expresiones como la "cultura del simulacro" o "lo hiperreal", y que habla de una ausen-

cia absoluta del público, un público "perdido en sus propias imágenes, absorto en sus propias terminales". Si Benjamín nos hablaba del cine, y McLuhan de la TV, Baudrillard se centrará en el orde-

nador, con lo que Freeland nos acaba describiendo un panorama del arte cuyo futuro se centra en la red de Internet, es decir, un arte multimedia, hipertextual e interactivo.

■ VIGAR, Juan Antonio y GRIÑÁN, Francisco, *Málaga Cinema. Rodajes desde el nacimiento del cine hasta 1960*, Málaga, Festival de Cine Español, 2004

Tatiana Aragón Paniagua

Málaga y el cine: un feliz encuentro que muchos malagueños ignoran, y que se produjo casi al mismo tiempo que el nacimiento del propio invento de los hermanos Lumière. Y es que desde los albores del cine mudo hasta la actualidad, nuestra ciudad ha prestado su polifacética imagen a las más variadas producciones cinematográficas, siendo protagonista, en mayor o menor grado, de muchas películas, tanto españolas como extranjeras, que hallaron en la versatilidad de su aspecto y en la bondad de su clima la excusa perfecta para trasladar el equipo de rodaje hasta nuestra ciudad.

De este modo, los más célebres rincones de nuestro centro histórico, la diversidad de parajes de nuestra provincia, nuestras playas, pueblos y paisajes, unidos a la singularidad de nuestro clima, que permite el rodaje al aire libre durante todo el año, convirtieron a Málaga en una fuente idónea de localizaciones cinematográficas. Desde principios del siglo pasado, muchos realizadores se trasladaron a nuestra ciudad para captar imágenes de nuestra geografía o para completar los planos ya rodados en estudios o en otras localizaciones con escenas tomadas en Málaga, que daban a los anteriores -con mayor o menor fortuna, todo hay que decirlo- el verismo o la ambientación adecuados para hacerlos creíbles.

Efectivamente, tanto la serranía de Ronda como la célebre ciudad del Tajo se convirtieron en el escenario idóneo para las numerosas películas de bandoleros, toreros y cantaoras que produjo nuestra cinematografía, destacando entre ellas, como no podía ser menos, varias revisiones del mito de Carmen. Los enclaves más característicos de Málaga -Gibralfaro, la Alcazaba, la desaparecida Coracha, el Paseo del Parque- tanto podían servir para ambientar una historia que se desarrollara en el presente o en el pasado, e igualmente, podían recrear, según se diera el caso, a la propia Málaga, al típico pueblo andaluz o español, o a cualquier otro lugar exótico o pintoresco del mundo. Lo mismo podemos decir del pueblo y las playas de un Torremolinos todavía al margen de la explotación turística que el litoral malagueño habría de protagonizar durante la década de los sesenta. Por su parte, el Jardín Botánico-Histórico de La Concepción, proporcionó una auténtica selva tropical que lo mismo podía ser india, filipina, cubana o hawaiana, convirtiéndose en uno de los escenarios cinematográficos más recurrentes de nuestra ciudad. Pero no sería el único: el Colegio de Arquitectos, los jardines del Retiro en Churriana, o el antiguo Hotel Miramar (hoy Palacio de Justicia) también prestarían su imagen a diversas realizaciones. En otras ocasiones, la protagonista sería la belleza del paisaje, como el de la Axarquía o El Chorro.

Juan Antonio Vigar y Francisco Griñán, dos malagueños muy ligados al mundo del cine a través de diversas actividades (Vigar forma parte de la Dirección del Festival de Cine Español de Málaga, y Griñán es periodista y crítico cinematográfico) nos proponen, en *MálagaCinema*, un recorrido por la historia, más o menos azarosa, de los rodajes cinematográficos, que en mayor o menor

medida, tuvieron a Málaga como escenario. Para ello, han delimitado cronológicamente una parcela de tiempo que va desde 1909, año en el que tuvo lugar el que parece ser el primer rodaje en Málaga, hasta la década de los sesenta. En el futuro, un segundo volumen retomará el estudio que, en esta ocasión, los autores han limitado, aproximadamente, a la primera mitad de nuestro siglo.

Al mismo tiempo, y para dotar a la obra de una adecuada sistematización, se halla estructurada en tres partes que, coincidiendo igualmente con una secuenciación temporal, dividen la historia de los rodajes en Málaga en tres períodos: los tiempos del cine mudo, los años treinta y cuarenta, y la década de los cincuenta, en la que nuestra ciudad conoció una época de especial protagonismo cinematográfico.

Organizado de esta manera, el libro lleva a cabo un extenso recorrido en el que las películas que tuvieron a Málaga como protagonista son ampliamente comentadas y descritas, analizando al mismo tiempo el tipo de relación que se estableció entre la ciudad y el cine de cada momento. Así, por ejemplo, en la primera década del siglo, la geografía de la Axarquía malagueña llamó la atención del documentalista catalán Ricardo de Baños, que recreó en un film (el primero rodado en nuestra ciudad del que tenemos conocimiento) el recorrido del primer trazado ferroviario de la zona para luego exhibirlo en una particular sala barcelonesa que reproducía un vagón de tren y proyectaba en su pantalla diversas rutas ferroviarias de España. Ya a partir de los años veinte, el cine de ficción, tanto español como extranjero, halla en las diversas facetas de Málaga el marco más adecuado para la recreación de argumentos ambientados en un contexto típicamente andaluz o español,

especialmente, ya lo hemos comentado, para las películas de bandoleros, estrechamente ligadas a la imagen de Ronda y su serranía. Y finalmente, en la década de los cincuenta se produce el gran *boom* de los rodajes en nuestra provincia, a las que llegan las primeras superproducciones internacionales buscando igualmente la imagen prototípica de lo español o lo andaluz, o un entorno adecuado para recrear cualquier otro lugar exótico o remoto del mundo, tal es el amplio abanico de posibilidades que ofrece nuestra poliédrica ciudad. Al mismo tiempo, Málaga alcanza un singular protagonismo cinematográfico al formar parte de la diégesis argumental de muchas películas en las que, al fin, "se interpreta" a sí misma.

Pero *MálagaCinema* no se limita a la simple enumeración y comentario de las películas, sino que éstas son siempre contextualizadas en el marco referencial de la historia del cine español. De este modo, al tiempo que vamos descubriendo los diversos rincones de nuestra ciudad en las más variadas producciones, somos partícipes de la historia y la evolución de las pautas cinematográficas (tanto estéticas como industriales) que caracterizaron al desarrollo de nuestra cinematografía, desde principios de siglo hasta el final de la década de los cincuenta. Así pues, los autores nos ofrecen un interesantísimo recorrido por la historia del cine español, en la que Málaga ocupa, ya sin duda alguna, un destacado lugar como insustituible fuente de localizaciones cinematográficas.

Un recorrido en el que las anécdotas, las crónicas de la época, los testimonios de las personas que vivieron de cerca estos rodajes -incluidos en algunas ocasiones las de los propios directores y actores de los filmes-, y en fin, la nostalgia del recuerdo, salen al encuentro del

lector. En las páginas de *MálagaCinema*, éste hallará multitud de curiosidades, como la que supone el rodaje en el centro de nuestra ciudad de *Scent of Mystery* (*Esencia de Misterio*, Jack Cardiff, 1959) una de las primeras películas que se filmaron para ser exhibidas con el ingenioso -y fallido- sistema Odascope, en el que la proyección del film venía acompañada de la difusión en la sala de los diversos olores que en teoría contenía la película (en este caso, entre otros, el perfume de una misteriosa mujer, cuyo único rasgo identificativo era precisamente éste). De igual modo, los amantes de la faceta más glamourosa del cine se llevarán una agradable sorpresa cuando descubran la presencia en nuestras tierras de la más pura esencia del *star-system*: Maureen O'Hara, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, y las nacionales -y no por ello menos glamourosas- Carmen Sevilla o Sara Montiel, que contribuyen a dar la nota sofisticada, junto a importantísimos actores como Peter Lorre o Van Johnson, y destacados realizadores, como Jacques Feyder, Michael Powell o Terence Young. Al mismo tiempo, grandes obras de la historia del cine español, como *Mi tío Jacinto* (1956), de Ladislao Vajda, o *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), de José María Forqué, tuvieron a Málaga como escenario de alguna escena o de la casi totalidad del film.

Así pues, el rigor documental, materializado en un completo aparato crítico en el que se alternan los estudios bibliográficos y el material de hemerote-

ca, se combina en *Málaga Cinema* con la anécdota, el *glamour*, el recuerdo, la nostalgia, y con la magia del cine en definitiva. Un libro de amena lectura, que se completa además con la inclusión de un buen puñado de fotografías, entre las que figuran algunas verdaderamente curiosas, como las fotos de rodaje en las que el lector reconocerá diversos enclaves malagueños. La obra contiene también sendos índices, uno onomástico y otro de películas, así como las fichas técnicas de todos y cada uno de los films comentados, y la bibliografía empleada en el estudio.

De este modo, y en espera de que aparezca en nuestras librerías un segundo volumen, *MálagaCinema* se convierte en una obra imprescindible para conocer más y mejor una faceta más de nuestra ciudad, en este caso la de su fuerte relación con el mundo del cine, una relación más estrecha de lo que creemos, y que en la actualidad se manifiesta sobre todo en la celebración del ya consagrado Festival de Cine Español. Su lectura, que puede verse completada con los estudios de María Pepa Lara, *Historia de los cines malagueños* (Málaga, Diputación Provincial, 1988) e *Historia del cine en Málaga* (Málaga, Sarriá, 1999), no sólo contribuye al conocimiento de este singular aspecto de la historia de la ciudad, sino que hará las delicias de cualquier persona deseosa de conocer los pormenores y anécdotas que ésta atesora, y por supuesto, como no podía ser menos, de todos los cinéfilos malagueños.

CANDAU, M^a Eugenia, DÍAZ PARDO, José Ignacio, y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José: Málaga. Guía de arquitectura, Ed. bilingüe, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y Colegio de Arquitectos de Málaga, 2005

Leonardo Fidalgo Fontanet

La compleja y diversificada evolución de la historia de la arquitectura es reflejo y testimonio patrimonial del propio progreso y formación de una ciudad, de sus necesidades, dedicaciones, creencias y sensibilidad. La difusión de descripciones históricas y artísticas de estos bienes heredados con los que convivimos, es imprescindible para fomentar la estima y el reconocimiento social a todos los niveles, desde el ciudadano particular a las instituciones públicas y privadas. En este sentido, la *Guía de arquitectura de Málaga*, materialización de un proyecto que se remonta a 1995, constituye una presentación atractiva, polivalente y documental de la formación de una ciudad moderna y europea. Sus autores, M^a Eugenia Candau, José Ignacio Díaz Pardo y Francisco José Rodríguez Marín, parten de la consideración plural de las visiones de Málaga a lo largo de la historia, asumiendo la variedad de matices que conforman su identidad. Una de las distinciones características de Málaga y su evolución urbana, es su accidentada topografía, los agrestes Montes y el apacible mar Mediterráneo como márgenes norte y sur, el valle del río Guadalmedina como eje transversal a la costa, o los llanos del Guadalhorce, como los principales referentes y condicionantes orográficos para la configuración física

MARÍA EUGENIA CANDAU
JOSÉ IGNACIO DÍAZ PARDO
FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN

MÁLAGA
GUÍA DE ARQUITECTURA
AN ARCHITECTURAL GUIDE

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA
COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MÁLAGA

MÁLAGA • SEVILLA
2005

de la ciudad. La fórmula propuesta para sistematizar esta diversidad de "Málagas", es la exposición, en los capítulos de introducción, de aproximaciones a Málaga desde sus diferentes accesos. Cada una de estas aproximaciones se define por una perspectiva particular de la ciudad, mostrando todo su esplendor desde la carretera de los Montes, una introducción paulatina entrando por las Pedrizas y el valle del Guadalmedina, el pintoresquismo desde el levante por la antigua carretera de Vélez, una Málaga víctima del desarrollismo y una industria parcialmente desmantelada se aprecia accediendo desde el Aeropuerto, o el collage de edificios históricos y panorámicas del Parque y el Puerto desde el

monte Gibralfaro, testigo perpetuo del surgimiento, desarrollo y expansión de la urbe malacitana.

Una guía de arquitectura suele hacer referencia a la arquitectura vinculada exclusivamente a la edificación, concediendo escasos acercamientos en el terreno del diseño urbano y el urbanismo. Un repaso a la historia de la ciudad demuestra con claridad la notable importancia concedida al planeamiento urbanístico, desde sus orígenes fenicios y romanos, muy vinculado al puerto y a la industria pesquera y mercantil, hasta la implantación de plazas, calles y recintos amurallados en la Edad Media y Moderna que han condicionado la fisonomía actual de centro histórico. La expansión de la ciudad fuera de los límites enmarcados en la muralla, estuvo fomentado por el surgimiento de conventos de las distintas órdenes religiosas en el extrarradio. Pero sin duda los fenómenos de mayor trascendencia urbanística se realizaron a partir del siglo XIX, con la apertura de amplias avenidas, zonas verdes y diversos planes urbanísticos que pretendía atender a cuestiones de ennoblecimiento, salubridad y modernización. Por todo ello, en esta publicación se asume un concepto muy completo de ciudad, en el que entran a jugar papeles esenciales componentes como paisaje, despoblados, geología, vegetación, clima, habitantes, ambientes sociales, etc., sin los cuales la percepción del urbanismo no sería completa. Entre los mecanismos propuestos para exponer estos factores que conforman la ciudad, destaca la presentación contrastada de planos y grabados históricos, junto con panorámicas fotografías aéreas de la Málaga actual, conformando así un completo catálogo de documentación gráfica que cubre todos los sectores de la ciudad. Entre las imágenes antiguas, la mayor parte rescatada de los principales archivos mala-

gneños, se incluyen fotografías, postales, vistas y planos desde el siglo XVI al XIX, fundamentales para conocer la evolución urbana y la fisonomía característica de cada periodo. Entre ellos destacan las vistas de Hoëfnagel, del siglo XVI, o los planos más acreditados y específicos como el de Carrión de Mulas de finales del siglo XVIII o el del arquitecto Rafael Mitjana de 1838. Esta ilustración del pasado de Málaga mediante documentos gráficos, demuestra la intencionalidad didáctica de la guía, haciendo patente fenómenos cruciales de la ciudad como la importancia del puerto, el crecimiento poblacional hacia las llanuras del oeste en el siglo XIX, con la industrias y los barrios obreros, y la creación de zonas residenciales hacia el este, cobijadas por las irregularidades del terreno, y con el Parque como nexo ornamental y representativo entre ambos hábitat sociales. En este sentido, en los capítulos de introducción, la formación de la Málaga actual se presenta e interpreta como una ciudad desarrollada siguiendo ejes marítimos, el eje fluvial del Guadalmedina y ejes en el interior del entramado urbano, destacando el eje de la Victoria.

Siguiendo una lógica narrativa, tras la información contextual de los apartados introductorios, se recoge el grueso del trabajo de la guía de arquitectura, estructurado en nueve itinerarios, cada uno de ellos dedicado a un sector concreto de la compleja ciudad, asumiendo, como se ha expuesto, la versatilidad de los valores, pero en este caso resaltando aquellos edificios o conjuntos construidos que confieren personalidad propia a Málaga y constituyen hitos referenciales del patrimonio edilicio. Cada itinerario se abre con una página doble en la que se presenta un plano detallado del espacio a tratar, destacado mediante numeraciones los principales puntos de interés, coincidiendo con el número que lleva

cada construcción concreta en las fichas monográficas; estos planos son detalles desglosados del mapa desplegable que acompaña a la guía. Los edificios seleccionados se ofrecen al lector de una forma objetiva y sin establecer recorridos impuestos, fomentando así una doble lectura de los mismos, una lectura narrativa y genérica, y otra selectiva enfocada a cumplir una consulta puntual, atendiendo a la diversidad de público para la que está dirigida esta publicación. Desde la presentación física de la guía, hasta el formato de las fichas de los edificios o el tono asequible pero cientifista de los textos, atienden a esa pluralidad de público, formado por ciudadanos malagueños, turistas o iniciados y especialistas, locales y foráneos, en el estudio de la historia de la arquitectura y el urbanismo.

Cada sector tratado en los itinerarios posee, dentro de la vida de Málaga, sus propias vivencias y particularidades, por lo que precediendo a las fichas de arquitectura se incluyen completos análisis sobre la historia, el urbanismo, la economía y las construcciones emblemáticas de cada entorno. Estas introducciones se ilustran con la sugestiva combina-

ción de grabados, planos y fotografías antiguas, con panorámicas e imágenes actuales de los enclaves más atractivos. Siguiendo el modelo clásico de guía o inventario de arquitectura, el estudio de los edificios se organiza mediante fichas numeradas en la que se recogen los siguientes campos: nombre del edificio, ubicación, fecha de construcción, autor o autores, bibliografía y descripción-interpretación del mismo, más una o varias fotografías que complementan y enriquecen el texto, ofreciendo visiones de conjunto, detalles específicos, y en algunos casos, la presentación del edificio en su entorno. Las sintéticas descripciones combinan datos referentes a la historia y evolución del edificio, influencias asumidas y fomentadas, características de los arquitectos, la exposición formal y estética, y conclusiones derivadas de este análisis. Además, como complemento documental se recoge una selección bibliográfica aplicada monográficamente a cada edificio, referencias en revistas científicas o libros de arte y arquitectura, que ofrecen la posibilidad de ampliar la información y demostrar así el rigor académico que subyace bajo esta sugerente publicación.