

Relaciones entre la restauración de arquitectura histórica y la nueva construcción durante la posguerra en Andalucía Oriental¹

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

RESUMEN

Análisis de las relaciones existentes entre el enfoque con que se plantea la restauración monumental y el que pone de manifiesto la construcción de nueva arquitectura durante la posguerra española. Ambos encuentran en el fenómeno revivalista y tradicionalista un planteamiento común destinado a fomentar unos determinados valores ideológicos en relación al modelo político y social imperante, el cual se percibe a nuestro entender en el carácter de algunas de las actuaciones oficiales más representativas llevadas a cabo entonces en Andalucía Oriental, tanto en el campo de lo monumental como de la denominada arquitectura popular.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio cultural/ Arquitectura y urbanismo/ Restauración/ Reconstrucción posbélica/ Historicismo/ Franquismo/ España/ Andalucía.

Relations between the restoration of historical architecture and the new construction during the postwar period in Oriental Andalusia

ABSTRACT

Research of the connections between the approach the restoration of monuments is planned with and the one shown in the building of the new architecture during the years after the Spanish Civil War. Both of them share in the revival and traditionalist phenomenon, a common approach aimed to promote certain ideological values according to the ruling political regime, which can be perceived, in our opinion, in the nature of some of the most remarkable actions executed at the time in Eastern Andalusia, on the monumental fields as well as on the so called popular architecture.

KEY WORDS: Cultural heritage/ Architecture and town planning/ Restoration/ Postwar restoration/ Historicism/ Franco's regime/ Spain/ Andalusia.

Es necesario referir las causas que subyacen bajo el proverbial influjo de la arquitectura histórica sobre la de nueva construcción que, más allá de la simple continuidad tipológica, funcional, técnica o estética respecto al pasado, encuentran relación en su voluntad expresa por recuperar con una aparente y relativa fidelidad, ciertas características de la arquitectura histórica que -como tal- es considerada significativa. Estas causas no son otras que las que explican el fenómeno del *Historicismo*,

* ORDÓÑEZ VERGARA, J.: "Relaciones entre la restauración de arquitectura histórica y la nueva construcción durante la posguerra en Andalucía Oriental", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 327-366. Fecha de recepción: Febrero de 2010.

¹ El presente trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación *Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, ref. HUM2007-62699, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento, Subdirección General de Proyectos de Investigación, y por los Fondos FEDER. Es una reelaboración extendida a partir de la ponencia presentada en las Jornadas técnicas interna-

caracterizado por la instrumentalización diferida de corrientes artísticas pretéritas (consideradas globalmente, o de manera parcial al rescatar solo algunos de sus rasgos) con el fin de expresar ideas o conceptos que pertenecen al presente, pero que se conjugan “en pasado” para resultar así reforzados por la potencia, dignidad y prestigio que en general se reconoce a los elementos sacralizados por el tiempo o la tradición².

LA LARGA ESTELA DEL TRADICIONALISMO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

Probablemente estemos todos de acuerdo en que muchas de las bases que, desde el punto de vista histórico, definen la arquitectura moderna se encuentran en relación al intento de dar respuesta a nuevas necesidades y expectativas prescindiendo de aquellas soluciones arbitradas en el pasado que han dejado de ser válidas precisamente por no satisfacer los nuevos requerimientos y porque se perciben como anacrónicas en tanto que dejaron de identificar a la sociedad contemporánea (a sus élites), reacción que ya afloraba tímidamente en el desarrollo de la arquitectura de hierro y cristal, que prosigue y se agudiza a partir del Novecientos con la de cemento y hormigón, y culmina finalmente en la eclosión del Racionalismo, movimiento que abandona –en la práctica y normativamente hablando– la mayor parte de los principios que ordenaron la arquitectura hasta entonces, entre ellos (aunque no sea lo más importante, pero quizá sí lo más evidente) la cuestión del estilo, entendido tanto en sentido formal como conceptual o *winckelmanniano*.

La proximidad cronológica entre la recepción en España de las primeras muestras de rasgos propios del estilo internacional –influidos por las corrientes europeas en arquitectura, en particular por la *Bauhaus*– y el inicio de las acciones que se emprendieron durante la guerra civil y la posguerra para hacer frente a las necesidades de construcción y reconstrucción, hace particularmente patente el contraste entre los aires de renovación apenas asimilados hasta entonces más allá de una escueta serie de arquitectos y obras señeras, de un lado, y de otro el que representa una corriente que rescata, insiste y profundiza en aspectos ligados a la tradición historicista que parecían destinados a extinguirse definitivamente años atrás.

El énfasis con que se analiza el proceso de renovación arquitectónica que introdujeron algunos proyectos desarrollados desde finales de la década de los '20 hasta el inicio de la guerra, debido a su interés y a la repercusión que alcanzaron entonces en el panorama español, no hace que dejen de ser un puñado de brillantes excepciones en un mar de realizaciones que mantienen un evidente apego a mode-

cionales *Restauración, reconstrucción e identidad nacional en la posguerra europea*, celebrada en la Universidad de Oviedo del 21 al 23 de octubre de 2009, titulada “Reconstrucción y nueva construcción en poblaciones del sudeste español durante la posguerra”.

² GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto. “Sobre la creación de los estilos arquitectónicos”. *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, nº 18-19, junio-julio 1943, pág. 243.



los academicistas³, lo cual, unido a la calidad proyectual bastante mediocre de estas últimas, determina que la arquitectura española apenas aporte algo reseñable al debate durante unos años que resultarán cruciales en el campo de la creación arquitectónica y urbanística del resto de Europa.

Por tanto, si consideramos esa endeble penetración del Racionalismo⁴ a juzgar por el limitado número de proyectos materializados hasta el inicio de la guerra, y añadimos que a causa de su procedencia foránea, su carácter internacionalista y su identificación con el liberalismo⁵, esta tendencia fue vista por el Régimen franquista y su ideario⁶ como indeseable frente al aprecio por todo aquello que real o forzosamente se identifica con las consideradas “raíces seculares de la tradición española”, podremos explicarnos su descarte aparentemente radical, en contraste con la sorprendente recuperación de aquellos modelos de inspiración revivalista que parecían totalmente abandonados.

Pero esta eventualidad no tiene una motivación exclusivamente teórica e ideológica: es preciso considerar el influjo que resulta de la necesidad perentoria por resolver inmediatamente y del modo más práctico y elemental posible los profundos trabajos de construcción requeridos tras la guerra, para los que se contaba con unos medios materiales y humanos muy concretos, y unos recursos económicos extremadamente limitados. La combinación de todo ello podría explicar la clara involución que para el desarrollo de la creación arquitectónica y la técnica constructiva supuso este periodo.

Esto es, el discurso acerca de la arquitectura nacional que había venido alimentando la producción edilicia en España especialmente durante la segunda mitad del s. XIX, se prolonga apenas sin más durante el primer tercio del XX⁷. Las tendencias de un historicismo más bien ecléctico y la serie de modalidades estilísticas definidas como regionalistas, integran un conglomerado bastante heterogéneo en lo formal, pero que a nivel conceptual constituye el catálogo de lo que se asume como “conjunto de estilos tradicionales españoles”. Pese a su agotamiento en el plano teórico, su diversidad tipológica y decorativa inclinada a la variación y la fusión para satisfacer casi cualquier requerimiento, le otorgarán un claro dominio hasta los años '20, aunque su vigencia comenzará a hacerse más difícil con el avance que desde

³ DOMÈNECH, Lluís. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona, Tusquets, 1978, pág. 11.

⁴ MARCHÁN FIZ, Simón. *La arquitectura del siglo XX*. Madrid, Alberto Corazón, 1974, págs. 308 y ss.

⁵ BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón. *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 359.

⁶ “El cubismo soviético, el ilimitado racionalismo, junto con la industrialización, las oligarquías financieras, el marxismo, la decadencia intelectual, producen los monstruos de hierro, cemento y mármol que convierten las nobles perspectivas de España en campos de alucinación”, en SERNA, Víctor de la: “La nueva arquitectura española. Un palacio para Falange” *Informaciones*, 1943, cit. por HERNÁNDEZ MATEO, F.D.: *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958)*. Córdoba, Universidad, 1997.

⁷ Entre un universo de posibles referencias, recordamos la ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal González Álvarez en el VI Congreso Nacional de Arquitectura Nacional, San Sebastián 1914. Ver UCHA DONATE, R.: *Cincuenta años de arquitectura española I*. Madrid, Adir Editores, 1980 [1954-1955¹], pág. 73.

1930 manifiestan otras corrientes renovadoras.

Además, la peculiar reanimación que experimenta el *revivalismo* durante y después de la guerra⁸ no solo está directamente relacionada con el nacionalismo tradicionalista que promueve el Régimen de cara a satisfacer sus requerimientos a nivel de expresión simbólica y de propaganda, sino que también es fruto de la reacción por parte de algunos arquitectos, los cuales, habiendo cultivado posiciones racionalistas años antes, se inclinan en este momento por recuperar esas raíces vernáculas, renunciando a aquella otra arquitectura que ahora, en correspondencia con la nueva situación, tacharán de “falsa y apátrida”; si atendemos al testimonio que expresó Gutiérrez Soto, tanto el sobrevenido aprecio a la tradición como el visceral rechazo a la renovación estarían provocados por una reacción reflexiva y emocional surgida del reencuentro con la propia arquitectura histórica en el campo de batalla, tomando conciencia de la misma y reconociendo su valor, fuerza y dramatismo⁹. Precisamente ahí reside la concurrencia conceptual de regionalismo y nacionalismo en el plano arquitectónico: el primero se concibe como una manifestación más de entre las variedades que integran la arquitectura nacional, que se define no en cuanto a los rasgos comunes que presenta (que son pocos) sino por oposición a la de origen extranjero.

Sin embargo, la idea de un rechazo frontal y por sistema hacia la arquitectura racionalista, y de quiebra total con su trayectoria anterior a la guerra debería matizarse si atendemos a lo defendido por algunos críticos¹⁰. Baste constatar la facilidad con la que se “reciclan” simbólicamente obras diseñadas o ejecutadas durante la República, como es el caso entre otros muchos de los Nuevos Ministerios, o del antiguo Mercado de Mayoristas de Málaga que habiendo sido proyectado en época republicana por el propio Gutiérrez Soto, es ejecutado por el arquitecto a partir de 1938, modificando apenas la idea original con puntuales detalles que introducen algo de la composición monumentalista propia de la arquitectura fascista y la consabida simbología heráldica franquista¹¹, lo cual en absoluto puede servir para denostar la obra resultante ni para inducir a crítica negativa alguna a su proyectista desde el punto de vista profesional si no quiere caerse en lo que G. Bueno denomina *fundamentalismo democrático*¹². Es más, en el fondo el Racionalismo ofrecerá los recursos instrumentales y metodológicos para la formalización de los proyectos de posguerra¹³ y bastará con escamotear su estética de manera más o menos efectiva mediante el postizo estilístico oportuno¹⁴.

⁸ CABRERA, Isabel. “Historicismo: un mensaje recurrente en el nuevo proyecto estético instaurado con el franquismo, 1936-1951” *Goya*, nº 247-248, 1995; URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid, Cátedra, 2003, pág. 17.

⁹ URRUTIA, Ángel. *Arquitectura... Supra cit.*, págs. 144 y 354-356.

¹⁰ SAMBRICIO, Carlos. “Por una posible arquitectura falangista”, *Arquitectura*, nº 199, 1976.

¹¹ *ARQUITECTURA del Movimiento Moderno. Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona, Mies-Barcelona y Do.co.mo.mo, 1996, 276.

¹² BUENO, Gustavo. *El fundamentalismo democrático*. Madrid, Planeta, 2010, págs. 10 y ss.

¹³ JUSTE, Julio. *Arquitectura de posguerra. El caso de Granada*. Granada. Libros del Agua, 1981, pág. 21.



En cualquier caso, habrá que esperar a finales de los '40 para que repunten más claramente algunas nuevas propuestas al problema de la arquitectura en general y en particular al de la vivienda¹⁵, recuperando la línea racionalista con el manejo de conceptos como estandarización y prefabricación¹⁶, aunque sin dejar en absoluto por ello que el debate siga estando dominado por la búsqueda de claves que permitan conciliar la nueva construcción con el espíritu de la tradición, y lograr así una verdadera arquitectura nacional¹⁷.

La omnipresencia de la arquitectura en el discurso franquista y el organigrama administrativo del régimen, indican el importante papel que se otorga a esta actividad en tanto que instrumento eficaz para la exaltación de los principios del llamado *Movimiento Nacional*, por cuanto permite desarrollar unas estructuras que no solo son escenográficas como recurrentemente se afirma, sino que tras esa puesta en escena más o menos elaborada en algunos casos para acoger determinados acontecimientos ceremoniales o presidir la vida ciudadana, allí donde fue posible se consiguió materializar la presencia del nuevo Estado por medio de una ordenación determinada de todo o parte del espacio urbano, al menos en poblaciones consideradas más relevantes desde el punto de vista simbólico o en las que el grado de destrucción permitía y aconsejaba tal reestructuración. Con mayor frecuencia, es la construcción, reconstrucción o reforma de elementos arquitectónicos significativamente estratégicos de la pretendida *antigua-nueva realidad social* la que permite desarrollar un discurso estructurado en torno a los conceptos de *patria* y *religión*: la iglesia, el ayuntamiento, el cuartel, la casa de Falange, etc; a esta relación se suman equipamientos públicos como la escuela, el mercado de abastos, la casa de correos, el dispensario médico, el lavadero, las fuentes públicas... además de por supuesto las viviendas protegidas, de modo que al "[...] ir reconstruyendo templos, escuelas, hospitales, hogares, con la máxima rapidez y el mejor gusto arquitectónico, [se vaya] contribuyendo de este modo a rehacer, bajo el mando supremo de Franco, ganador de la guerra y la paz, una España alegre y poderosa, en medio de un mundo en tristes ruinas"¹⁸.

Asumido este punto de partida, vamos a tratar de profundizar en lo que el fenómeno tiene de revivalista a partir de una serie de casos localizados en el sures-

¹⁴ BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón. *Arquitectura... op. cit.*, págs. 380-382; AZURMENDI, Luis. "Orden y desorden en el plan de Madrid del 41", en *ARQUITECTURA para después de una guerra 1939-1949. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, COACyB, 1977, págs. 14-20 (14).

¹⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)" *Arquitectura*, nº 199, abril 1976, págs. 3-18: es preciso entender la vivienda en los términos en que lo hace el Régimen, como instrumento de implantación sectorial de un nuevo orden que requiere una transformación que no tiene porqué prescindir de nada que le resulte útil, venga de la tradición histórica o de la más reciente renovación racionalista.

¹⁶ SAMBRICIO, Carlos, et al. *La vivienda en Madrid en la década de los años 50: el Plan de Urgencia Social*. Madrid, Ayuntamiento y Ministerio de Fomento, 1999, págs. 26-33.

¹⁷ Entre otras muchas posibles referencias, citamos a CAMÓN AZNAR, José. "Un posible estilo nacional en arquitectura" *Cortijos y rascacielos* nº 44, noviembre-diciembre 1947.

¹⁸ SAMPELAYO, Juan. "Arte y fe en la reconstrucción española. Una gruta en Guadix, convertida en ermita" *ABC*, ed. Madrid 6.2.1945, pág. 9.

te peninsular que consideramos pudieran resultar representativos de lo que ocurre en el resto de España a lo largo de la posguerra, marcada como no podía ser de otro modo -dada la magnitud de la devastación alcanzada- por las labores de reconstrucción de toda índole (arquitectura de restauración y construcción de nueva planta) sobre las que pivota en buena medida la política del nuevo régimen¹⁹, susceptibles todas ellas de ser analizadas desde el prisma de sus posibles interdependencias, o al menos desde sus hipotéticas concomitancias.

Los monumentos juegan un papel esencial como testimonios del pasado y como soportes del discurso que se pretende difundir, e interesan en cuanto responden a esta utilidad, de modo que son intervenidos para renovarlos, depurarlos de otras connotaciones o para reforzarlos en ciertos significados; una vez ejecutada su "adecuación", servirán de modelo para la arquitectura de nueva construcción: estéticamente se convierten en estilemas; física y conceptualmente se "cosifican". En cuanto a la arquitectura de nueva creación, adoptará una parte del lenguaje de la arquitectura histórica para así completar y enfatizar la actualidad del discurso, pero en el fondo es el elemento nuevo el que acaba ejerciendo un mayor protagonismo, puesto que determina el tono del conjunto donde el monumento encaja apenas ya como una pieza más.

LA DIALÉCTICA "NUEVA ARQUITECTURA EN VIEJOS EDIFICIOS / HISTORICISMO EN NUEVAS CONSTRUCCIONES".

Tradicionalmente se ha venido confrontando la actuación en materia de restauración monumental durante el primer franquismo con lo practicado en ese terreno durante el período republicano, adscribiendo uno a la manipulación más burda sometida a los alardes repristinadores, así como a la reconstrucción fantasiosa, mientras que el período previo a 1936 estaría representado en su conjunto por las actitudes propias de los más ajustados criterios de la llamada escuela conservadora, respetuosa con el testimonio histórico de unas "reliquias" consideradas como tales. Y esto sin duda es así si nos atenemos a las líneas generales que caracterizan su desarrollo a lo largo de las décadas de los '30 y '40 de una y otra parte, aunque existen matices importantes que deben precisarse, ligados tanto al personalismo de sus principales artífices como a la peculiar evolución profesional de éstos dada la inevitable afección que les causan los cambios producidos en el contexto sociopolítico. En sus actuaciones, o en las posiciones que adoptaron respecto a las intervenciones dirigidas por otros, o en su asesoramiento de aquellos, podemos apreciar rasgos igualmente ambivalentes a lo largo de diferentes periodos.

¹⁹ GAGO, Vicente; LACACI, Carmelo. "El crecimiento de Madrid a partir de la guerra civil", en *CURSO de urbanismo*. Madrid, C.O.Ingenieros, 1977, págs. 67-92 (68 y ss): "Bajo los signos de la reconstrucción y la industrialización se recomponen los mecanismos políticos y económicos del crecimiento capitalista" durante el período 1939-1956.



En la región que conforman las provincias del sureste peninsular²⁰, por ejemplo, responsabilidad de Torres Balbás en lo que atañe a la conservación de monumentos entre 1923 y 1937 (y en la que sigue colaborando extraoficialmente mucho después de ser destituido del cargo), podemos equiparar su actitud cercana a posiciones pintoresquistas en determinadas actuaciones como las de la alcazaba de Málaga (1933-1936) donde uno de los objetivos principales es crear un escenario amable para el paseo y la sugerencia historicista²¹, con la que reitera años después en sus consejos acerca de cómo plantear la continuación del vasto proceso reconstructivo que experimentará el monumento durante la posguerra²². O la postura similar que adopta en relación a la arruinada iglesia granadina de S. Nicolás, para la que en 1935 propone o bien segregar una parte de la misma para destinarla a otros fines a pesar de la desfiguración que ello supondría, o adosarle otras construcciones para acoger esos usos alternativos (escuela, biblioteca...) preservando solamente su volumetría desde algunas perspectivas²³.

Por tanto, habría que matizar la actitud maximalista que se desprende del juicio tan generalizado de que toda restauración de preguerra está prácticamente a salvo de cualquier tipo de veleidad reconstructiva y abuso en la interpretación del monumento resultante, del mismo modo que no es sostenible, al menos en lo que a la 7ª zona se refiere (Murcia y provincias orientales andaluzas), que las labores de restauración de sus monumentos desarrolladas durante la posguerra se vieron marcadas siempre por el exceso y el voluntarismo imaginativo, si bien estas cualidades resultan evidentes en muchas ocasiones, y más acentuadas y transformadoras desde luego que en el periodo anterior, ya sea por la menor preparación histórica de sus responsables, por la determinación ideológica que se les impone dentro del denominado proceso de *Reconstrucción Nacional*, por la búsqueda de efectos escenográficos al servicio de una particular estética monumentalista, por la rentabilización propagandística de los escasos recursos disponibles, por la naturaleza e intereses de los organismos que promueven dichas obras, o por la pretensión de obtener resultados patentes dada la magnitud de reparaciones que subsanar [1].

²⁰ Las costeras desde Alicante a Málaga, además de Jaén en el interior, que conforman la 6ª zona en la organización administrativa de los monumentos nacionales hasta la guerra civil; a partir de ésta se establecerá otra división en correspondencia con la nueva 7ª región militar, que ya no incluirá Alicante. Durante ambos periodos, la gestión de las labores de conservación se realizaba desde Granada.

²¹ ORDÓÑEZ VERGARA, Javier. *La alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*. Málaga, Universidad, 2000, pág. 244. Ver, a este respecto, TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Hallazgos en la Alcazaba de Málaga" *Al-Andalus* 2, 1934, págs. 344-357 (356).

²² GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. Granada, Universidad y Diputación, 2ª ed, 1995, pág. 251: en julio de 1943 escribe "He fijado algo la altura de torres y lienzos de muros y creo que hay que levantar las casitas [barrio castrense s. XI] cuyos cimientos aparecen al pie de la torre del Homenaje, tratando de hacer algo pintoresco y agradable. Pueden destinarse a pequeños talleres de artesanía, tan de moda [...] Las plantas de las casas, que lo tienen, puede quedar registrado en planos".

²³ *Supra cit.*, pág. 99.



1. Fotomontaje de la devastación de la provincia de Jaén, s/f. AGA (04) 82 F/4258 SOBRE 5.

Vamos a tratar pues varios casos representativos de intervenciones en arquitectura histórica restaurada en ese ámbito geográfico durante el periodo de autarquía, ya sean de carácter religioso o civil, tanto monumentales como domésticos, poniéndolos en conexión con las características de la arquitectura de nueva planta promovida entonces por el Estado. Para poner de relevancia los rasgos comunes que ambos grupos poseen, vamos a reunir esos ejemplos en función de las categorías que distingue la crítica histórico-artística: Urrutia resume en unos pocos perfiles las corrientes que ordenan la arquitectura del primer franquismo que, aparte de la débil secuela racionalista aún perceptible, se concretarían en la tendencia *academista*, en la denominada de *propagación panhispánica*, en la *rural-popular*, y en la *vernácula* (o regional)²⁴. A efectos prácticos, creemos que pueden aparejarse por una parte las dos primeras, definidas por su carácter histórico entendido en sentido culto, o sea, relacionado con sectores socialmente dirigentes o aristocráticos que en la nomenclatura utilizada por el régimen franquista se denomina “imperial”, y que si bien no constituye una elaboración propia pues fue extensamente categorizado durante el s. XIX, sí adquiere ahora un impulso y dimensión nueva en ciertos aspectos; de otra parte, se encuentran las dos últimas, alusivas a lo castizo y “popular”, ya sea urbano o rural, nacional o regional, pero siempre tradicional y por tanto con dimensión histórica también.

²⁴ URRUTIA, Ángel. *Arquitectura... op. cit.*, págs. 354-355.

Entre dicha dicotomía bascula el imaginario referencial del discurso sobre la influencia de la arquitectura heredada en la conformación del estilo nacional que se pretende definir, de modo que sirva como plataforma para la reconstrucción del país, y que encuentra una de sus elaboraciones más características en el llamado “estilo Regiones Devastadas”²⁵.

HISTORICISMO E IDEAL IMPERIAL²⁶.

Debido al intento de identificación con el ideal *imperial* (“ambición de Imperio como misión trascendente de España”, según el ideario falangista²⁷), las referencias estilístico-formales preferidas son las que aluden al arte español de la Edad Moderna²⁸. Éstas se conciben en clave atemporal, como estilema para aplicar a nivel volumétrico, al diseño de fachadas, de cubiertas, o de elementos singulares (portadas, molduras, coronamientos, etc.) en edificios oficiales y de promoción pública en general, así como especialmente en construcciones religiosas restauradas o de nueva factura, donde la persistencia de esta huella historicista será dominante hasta bien entrados los '60, tanto en las promovidas en antiguas poblaciones como en poblados de colonización²⁹.

Esa simple referencia, utilizada generalmente de manera aislada y superficial, debió bastar en muchos casos para satisfacer el discurso ambivalente acerca de la compatibilidad del sustrato “popular” del carácter español y la aspiración trascendente que la ideología del Régimen le adjudica, y que se manifiesta en las gloriosas gestas del pasado... Así, se discute acerca de la naturaleza espiritual de los materiales que referencian esa dualidad (granito y pizarra frente a ladrillo y teja), o sobre cómo ha de recoger el nuevo estilo nacional esa doble aportación. Irresoluble sin duda dicha combinación fuera de su contexto histórico, a no ser mediante el pastiche, lo que se obtendrá será un catálogo más bien incoherente de tipos formales y repertorios decorativos que se aplicarán de manera indiscriminada y poco sistemá-

²⁵ “José Moreno Torres”, *Reconstrucción*, nº 61, marzo 1946, pág. 87: “Quizá lo más fundamental de la obra de José Moreno Torres es que supo crear un estilo de Regiones Devastadas –estilo que no es otra cosa que la expresión estética de un modo de pensar-. Otros se refieren a este pretendido estilo en un sentido más concreto, tipológico y formal: en referencia a la reconstrucción de un pueblo adoptado se dice que “resucita con pleno éxito un tipo arquitectónico eminentemente español [...] dando lugar a la formación de un conjunto de soluciones que ya comúnmente se designa con el nombre de «estilo de Regiones Devastadas»”, en “Brunete”, *Reconstrucción*, nº 67, noviembre 1946, págs. 331-371 (365-369).

²⁶ REINA DE LA MUELA, Diego de. “Los imperios y su estilo” *Reconstrucción*, nº 23, mayo 1942, págs. 193-194; *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid, 1944, reseñado en *Reconstrucción*, nº 46, octubre 1944, pág. 300.

²⁷ *IDEAS generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939, págs. 7-11.

²⁸ Preferentemente la arquitectura de los Austrias (Herrera-El Escorial, Gómez de Mora-Madrid s. XVII), pero también son frecuentes las alusiones al barroco clasicista de Villanueva o al barroco castizo de Ribera o Churriguera.

²⁹ ESTEBAN MOLINOS, José. *Arquitectura religiosa en la provincia de Jaén desde 1940 a 1971*. Jaén, IEG, 1982, págs. 14-15 y ss.

tica sobre una arquitectura básicamente utilitaria, que utiliza las técnicas y materiales al alcance para elaborar unos diseños a los que a la postre se aplica un barniz superficial acorde con el discurso patriótico aludido, basado en símbolos estéticos, ideográficos, iconográficos o epigráficos, los cuales se pretende sean capaces de cualificar por si solos un edificio, un espacio público o todo un paisaje.

Ese historicista “tono imperial” influye tanto en la restauración monumental como en las nuevas construcciones, y en ambas tendrá un papel relevante la figura de Francisco Prieto-Moreno Pardo, que ostenta desde el fin de la guerra los cargos de arquitecto conservador de la 7ª zona y jefe de las dos oficinas comarcales (Granada y Andújar) de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRRDD) en el E de la región, así como de la Dirección General de Arquitectura (DGA) y comisario del Gran Madrid desde 1956³⁰.

Respecto al ámbito de la restauración monumental, comenzaremos por destacar la intervención sistemática sobre uno de los edificios más relevantes desde el punto de vista histórico y simbólico en relación al mencionado concepto de ideal *imperial*: el **Palacio de Carlos V** en Granada, en el que no dejará de actuarse durante todo el franquismo (hemos documentado siete proyectos consecutivos solamente entre 1938 y 1958³¹, redactados por Prieto desde la Dirección General de Bellas Artes-DGBBAA, [2] con tres objetivos fundamentales:

la restauración conservativa de los daños que afectan al palacio, continuando la labor realizada por otros arquitectos a lo largo del primer tercio de siglo; la reconstrucción filológica de una porción significativa de elementos faltantes debido al carácter inconcluso del edificio, si bien conteniéndose bastante en lo que a decoración y ambientación se refiere (especialmente en el aspecto consolidado de la imagen de las fachadas y del patio, donde se respetó la impronta que habían mantenido durante siglos); y la rehabilitación funcional del monumento. A este respecto, se proyecta introducir mejoras en el uso museístico que el palacio venía desarrollando –concentrándolo en la crujía E–, dando entrada también a cometidos oficiales con la creación de lo que entonces se dió en llamar “residencia imperial”³², que ocuparía las estancias de las crujías N y W en ambas plantas para las se juzgaba necesaria una intervención con mayor trabajo de complemento decorativo, y que iría vinculada además a la correspondiente vivienda “imperial” que se iba a habilitar en el ala S. Al

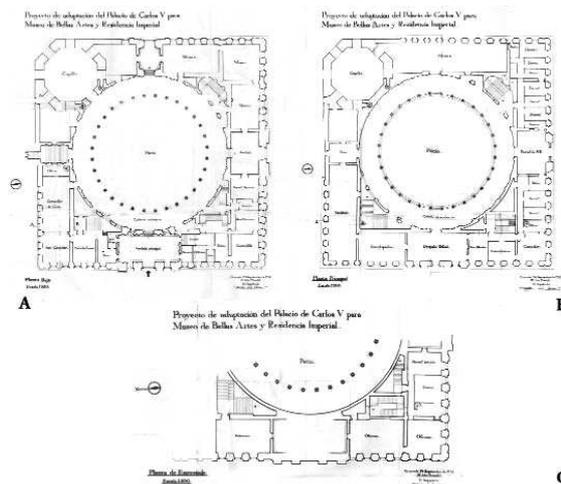
³⁰ “Don Francisco Prieto Moreno, nuevo Director general de Arquitectura” *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 51, marzo 1946, s/p.

³¹ AGA (03) 115 26/291, 26/292, 26/389 y 26/157.

³² Nomenclatura nada ambigua, aunque si ambivalente por su referencialidad tanto a la España de los Austrias como a la del Movimiento. PRIETO-MORENO, Francisco. “La conservación de la Alhambra”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, 1941, págs. 49-62 (55): “El actual renacimiento del sentido imperial de España obliga a reincorporar a la vida española, al mismo tiempo que la memoria de nuestros Césares, sus monumentos y aspiraciones”.

³³ PRIETO-MORENO, Francisco. “La conservación...” *Supra cit.*, pág. 56.

2. Proyecto de adaptación del Palacio de Carlos V para Museo de Bellas Artes y Residencia Imperial, Granada, 1938. A) Planta baja. B) Planta principal. C) Planta de entresuelo.
AGA (03) 115 26/291.



respecto de esta última, el proyecto propone que se disponga “sin ostentación y en consonancia con la vida moderna”³⁴.

Torres Balbás mostró por entonces su opinión contraria a esta última propuesta de introducir funciones oficiales y residenciales en el palacio por cuanto –pese a toda la pretendida contención con que Prieto concibe su proyecto de 1938³⁴– éstas obligarían a cambios profundos y animarían a imprimirle una orientación historicista a la adecuación interior del palacio, retomando la línea ambientacionista de operaciones similares promovidas en el edificio desde tiempos del Marqués de la Vega-Inclán y Velázquez Bosco³⁵. Como alternativa, Torres Balbás y Gómez-Moreno se inclinan por un uso exclusivamente museístico³⁶ del mismo que, aparte de otras consideraciones, favoreciera el mantenimiento de la neutralidad estética que como obra inacabada presentaba y presenta en parte todavía el palacio, y que en buena medida respetó el largo proceso de intervenciones finalmente desarrolladas por Prieto durante y después de la Autarquía.

En cuanto al campo de la arquitectura religiosa, pueden destacarse las actuaciones realizadas en la cripta y la sacristía de la **Capilla Real** en Granada, mediante diversos proyectos diseñados por el propio Prieto entre 1938 y 1947³⁷. La intervención en la cripta de los Reyes Católicos [3] está auspiciada por Gallego Burín³⁸ y se

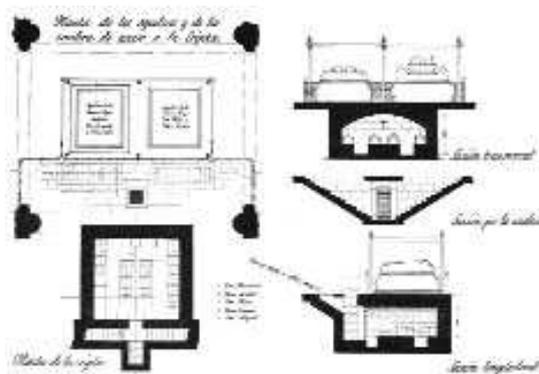
³⁴ AGA (03) 115 26/292 y 26/291.

³⁵ AGA (03) 5 51/11276.

³⁶ GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario...* op. cit., pág. 158.

³⁷ AGA (03) 115 26/292.

³⁸ GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario...* op. cit., pág. 141, nota 256 y pág. 166, nota 316.



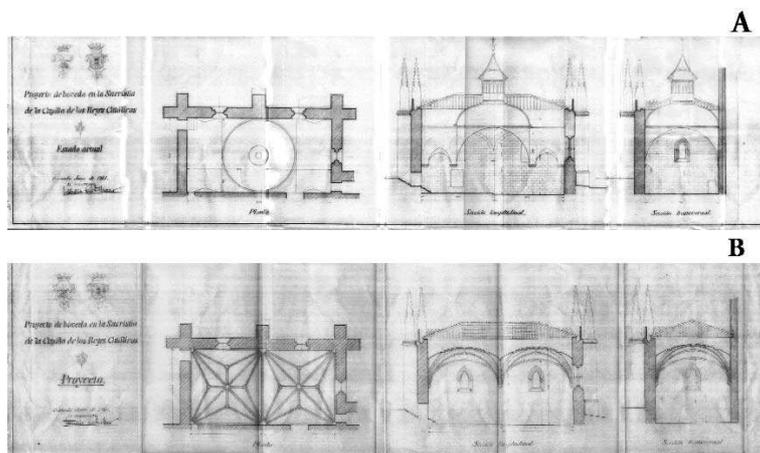
3. Proyecto de restauración de la cripta de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada. AGA (03) 115 26/292. Plano reproducido en Revista Nacional de Arquitectura n° 1, 1941, p. 48.

justifica en el deseo de mejorar su aspecto así como las condiciones de acceso: mediante la creación de una doble escalera de entrada y salida, tangente tanto a la cripta como al altar, se facilitarían las condiciones para la visita a un lugar que por su significación se considera muy conveniente en ese momento para la “exaltación del espíritu nacional”³⁹. En lo referente al interior de la cripta, se procede a una “limpieza” con claro sentido repristinador, eliminando el revoco y su decoración tardobarroca realizada en el s. XIX para sanearlo –no solo en el sentido estético- y otorgarle una severidad pétreo pretendidamente neutra y original que deja el protagonismo a las urnas reales y a los pocos elementos simbólicos que se disponen junto a ellos. Por la rotundidad en el aspecto renovado que consigue actuación, sorprende el juicio laudatorio de Torres Balbás al respecto⁴⁰.

En lo que respecta a la sacristía, se suceden cinco proyectos complementarios entre sí diseñados también por Prieto, que son aprobados y financiados por la DGBBAA entre 1941 y 1947. Persiguen la consolidación, reforma y decoración de este anexo, donde lo más reseñable será la reconstrucción de la bóveda [4B] de crucería que debió cubrir originalmente su espacio y que había sido suplantada por otra bóveda moderna [4A]; el objetivo es devolver a la sala sus características espaciales, estructurales, compositivas y estilísticas con que fue diseñada originalmente, al tiempo que se libera la totalidad de la altura interior de los muros y con ello se logra recuperar también la superficie íntegra de los vanos ojivales del fenestraje que tuvieron que cegarse en el muro S a causa de la reforma.

³⁹ PRIETO-MORENO, Francisco. “Proyecto de reforma del acceso e interior de la cripta de los Reyes Católicos, en la Capilla Real de Granada” *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 1, 1941, págs. 47-50 (47).

⁴⁰ “Ya era hora de terminar con aquella cochambre de desconchones y pinturas ennegrecidas. Supongo habrá patinado la piedra. Los hachones eléctricos es lo que no acaba de satisfacerme: tal vez la luz proyectada desde un punto invisible para el espectador, resultaría mejor, a mi juicio”, en GALLEGO ROCA, F.J.: *Epistolario... op. cit.*, pág. 166.



4. Proyecto de restauración de la sacristía de la Capilla Real de Granada, 1941. A) Estado actual B) Proyectado. AGA (03) 115 26/292.

Otra obra destacada es la restauración del **Santuario de la Virgen de la Cabeza** (Andújar, Jaén), sin duda el más emblemático y difundido⁴¹ de los trabajos de reconstrucción monumental emprendidos en Andalucía durante la posguerra temprana debido a su significación ideológica en cuanto que monumento devastado por la aviación republicana [5A]. La redacción del proyecto, de 1940, corresponde también a Prieto, y se ejecuta sin interrupciones entre 1941 y 1943⁴² por parte de la DGRRDD. En él encontramos tres componentes que nos parecen reveladores de la actitud del Régimen hacia la arquitectura histórica y hacia los objetivos que deben primar en su intervención, aunque no todos ellos resulten igualmente representativos de su política restauradora, falta de correspondencia ésta que sin duda se explica a partir de la singularidad del monumento:

- combinación de repristinación y reconstrucción mimética de la iglesia y el convento, tratando de devolver la mayor parte del recinto al aspecto que presentaba antes de su destrucción [5B], si bien se introducen algunas pocas novedades muy puntuales que “mejoran” su diseño y funcionalidad;
- preservación del estado de ruina de algunos elementos con carácter simbólico-documental, aquellos que identifican los hechos por los que el monumento se

⁴¹ Se le dedican infinidad de artículos y noticias de prensa, especialmente en revistas ilustradas. Destacamos el trabajo del propio Prieto “El santuario de Nuestra Señora de la Cabeza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, 1941, págs. 24-30.

⁴² MARÍN MUÑOZ, Antonio. *La reconstrucción de la provincia de Jaén bajo el Franquismo (1939-1957)*, Lopera, AMM, 2007, págs. 33-36.



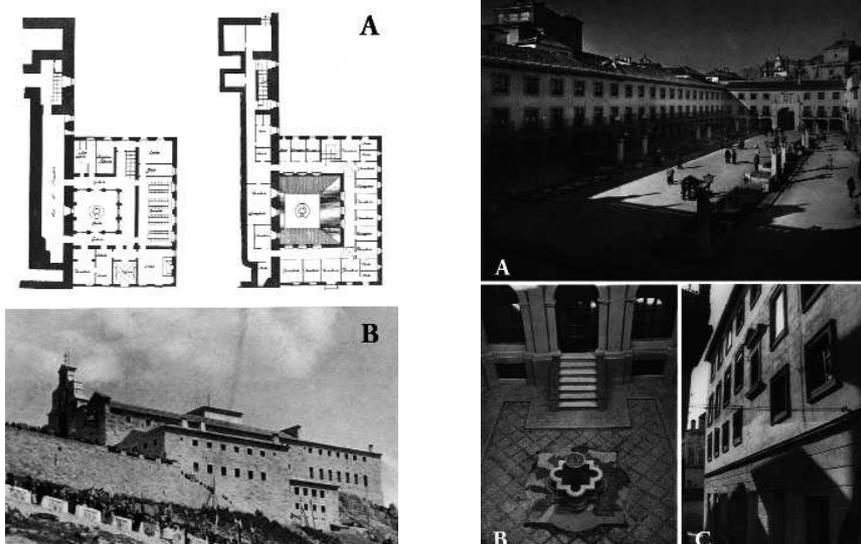
5. Santuario de la Virgen de la Cabeza, Andújar (Jaén). A) Estado previo a la intervención, *Reconstrucción* n° 12, 1941, p. 32 y *Revista Nacional de Arquitectura* n° 1, 1941, p. 25. B) Imagen tras la restauración utilizada por el director general de RRDD para ilustrar la tarjeta navideña de felicitación institucional en 1944, AGA (04) 82 F-04261 sobre 13.

convierte en emblema del bando nacional, y que se concentran en el flanco septentrional del monumento en torno a la *cruz de los caídos* y al acceso a la cripta del capitán Cortés;

- incorporación de arquitectura de nueva planta, funcional en su estructura y distribución pero estéticamente historicista y bastante mimetizada con los restos originales del monumento y su reconstrucción, si bien denotando una respetuosa e interesada matización que pone de relieve su ejecución actual, para revelar así la historia reciente del monumento y su particular proyección social, que se manifiestan en la construcción de una Hospedería⁴³ [6A] adosada al monumento pero partiendo de un nivel muy inferior de modo que su cubierta no supera la cota 0 de la iglesia. Así, desde ciertas perspectivas su impacto visual no resulta excesivamente lesivo para el edificio histórico a pesar del importante volumen de la nueva construcción, la cual, en cierto modo y desde otros puntos de vista, contribuye también a la monumentalidad del conjunto [6B].

Otro ejemplo -más vasto, elaborado y complejo- es la intervención en la plaza denominada tradicionalmente **Mayor** o de las Palomas, entonces de Onésimo Redondo y actualmente de la Constitución, en la población granadina de **Guadix**, una operación urbanístico-arquitectónica a gran escala que contempla la ordenación, ampliación y regularización de su principal espacio cívico, y que lleva aparejada el traslado y reconstrucción de un monumento considerado como tal, así como nueva construcción de la sede de algunas de las principales instituciones de ciudad, además de un importante conjunto doméstico integrado por cuatro grupos de viviendas⁴⁴ [7A].

⁴³ MUGURUZA, José M. "Los albergues y paradores de turismo" *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 84, diciembre 1948, págs. 470-501 [487-488: "Hospedería de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar (Jaén)"].



6. *Hospedería del Santuario de la Virgen de la Cabeza.* A) Plano, *Revista Nacional de Arquitectura* n° 1, 1941, p. 30. B) *Fachada lateral*, *Revista Nacional de Arquitectura* n° 84, 1948, p. 487.

7. A) *Plaza de Onésimo Redondo o de las Palomas (hoy de la Constitución), Guadix (Granada), 1953*, AGA (04) F/4186 sobre 9. B) *Patio del ayuntamiento de Guadix (Granada), 1949*, AGA (04) 82 F/4186 sobre 11. C) *Fachada trasera del ayuntamiento, 1949*, AGA (04) 82 F/4186 sobre 14.

La intervención ha sido estudiada en profundidad por Rodríguez Domingo⁴⁵, pero consideramos que se puede abundar en algunos de los aspectos de su significación respecto al sentido que poseen estas operaciones a gran escala promovidas por los organismos ligados a la reconstrucción de posguerra, en especial por parte de la DGRRDD. En ellas, todo se pone al servicio del programa ideológico que explicita la intervención, a la que se pliega tanto el pasado (representado por la arquitectura histórica, convenientemente reutilizada y remodelada) como el presente (la construcción actual, funcional al tiempo que monumental, anclada a las "nobles y

⁴⁴ SANGUINETTI, Santiago. "El nuevo ayuntamiento de Guadix y el Balcón de los Corregidores" *Reconstrucción*, n° 96, noviembre-diciembre 1949, págs. 317-324.

⁴⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "La restauración de la ciudad de Guadix (1939-1954)", en HENARES CUÉLLAR, I. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. II. Granada, Universidad, 2001, págs. 647-669.

seculares tradiciones” pero atenta también a las mejoras que pueda introducir), y que no es otra que la metáfora del *nuevo orden* que, actualizándolos, recupera y pone en servicio espacios y edificios sacados del marasmo y la destrucción con fines claramente escenográficos, procedan de donde procedan y sea cual sea su naturaleza. En palabras de Muñoz Cosme⁴⁶ referidas a este tipo de intervenciones representativas del trabajo de la DGRRDD, “no se pretende recuperar un documento, sino un símbolo”. Si tenemos en cuenta la fuerte inversión⁴⁷ y el contraste que aún hoy se percibe en la calidad arquitectónica -proyectual y constructiva- de este espacio frente a la de su entorno, que entonces sería probablemente más acusado, resulta evidente la intención propagandística con que se concibe el proyecto, en la que lo formal no deja de ser instrumento para reorganizar el centro neurálgico de la ciudad y hacer patente así una jerarquía de valores⁴⁸ que habrá de ser asumida como incuestionable.

Pero más allá de la crítica a la impostura que supone el hecho de utilizar –falseándolos, en el sentido de alterar su original estructura, disposición y significado- algunos de los pocos restos monumentales que sobrevivieron a la destrucción de esta parte del núcleo urbano, otorgándoles una relativa relevancia en la resolución final del conjunto y pese a que en su día supuso una ruptura excesiva y arbitraria respecto a su conformación histórica amparándose en el grado de destrucción alcanzado, hoy deberíamos considerarlo como lo que es: una creación representativa de la arquitectura y el urbanismo de posguerra, aunque no creemos que este valor sea asumido en la actualidad desde todas las instancias⁴⁹.

El conjunto, que parte de un proyecto materializado desde 1942 y en el que intervienen de manera preferente los arquitectos Prieto y Santiago Sanguinetti, sufrió una serie de modificaciones y una lenta ejecución por fases hasta la conclusión definitiva en 1954⁵⁰, aunque ello apenas reste homogeneidad al resultado final. Su diseño se define a partir del recinto cerrado, jerárquico y escenográfico de la plaza, que impone una regularidad que se manifiesta en la axialidad, simetría y ritmo de la misma y que va mucho más allá de la que el conjunto tenía en su configuración anterior a la destrucción, resultando de una homogeneidad característica de los espacios urbanos autárquicos planteados como escenarios cívico-políticos de representación, donde se combina cierto monumentalismo fascista con una subrepticia inspiración funcional, dominada siempre por motivos que exaltan los símbolos nacionales. De

⁴⁶ MUÑOZ COSME, Alfonso. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, Mº de Cultura, 1987, pág. 121.

⁴⁷ Casi 3 mill. pta.

⁴⁸ AZURMENDI, Luis. “Orden y desorden...”, *op. cit.*, págs. 14-20 (16). JUSTE, Julio. *Arquitectura... op. cit.*, págs. 88-89: este tipo de empresas con las que trata de romperse la trama medieval de las ciudades resultan habituales en la posguerra y responden al deseo de adecuarlas a las nuevas aspiraciones políticas y económicas.

⁴⁹ RODRÍGUEZ JIMENO, S. El plan general municipal y el plan especial de protección del conjunto histórico, zona de cuevas y catálogo de Guadix”, en *Jornadas sobre experiencias de planeamiento en centros históricos*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1997, págs. 123-154.

⁵⁰ ABC 25 julio 1954, pág. 22.



hecho, el extremo occidental del frente N, al que no afectaron los procesos de destrucción, demolición y reconstrucción posterior, es el único que no se ajusta totalmente al trazado regular de la nueva plaza, manteniéndose hasta hoy una leve falta de correspondencia entre las fábricas de diferente época que evidencia que estaba previsto rectificar también este sector de arquitectura histórica que aún perduraba: queda claro que prima la estricta reordenación ortogonal sobre el principio de adaptación de lo nuevo a lo antiguo; es más, lo antiguo se desarticula para rearticularlo todo conforme a un plan nuevo que rectifica la moderada regularidad tradicional y aplica con rigor algunos motivos compositivos de la plaza original, normalizados y generalizados, unificándolos en un todo continuo y como si sus componentes hubieran sido generados a la vez.

Desde el punto de vista patrimonial, decíamos que lo más reseñable, aparte de la eliminación de todas las construcciones supervivientes a la devastación excepto las casas con bajo porticado de época de Carlos V cercanas al ángulo NW, es la manipulación que supone el desmontaje, remodelación y reubicación de los pocos restos conservados del denominado Balcón o Mirador de los Corregidores, que hasta entonces se levantaba en el frente W de la plaza, dando la espalda a la catedral. Siendo quizá ésta la construcción civil de mayor relevancia artística de la ciudad, se decidió utilizar los fragmentos arquitectónicos subsistentes para componer -según proyecto parcial del arquitecto Francisco Robles y en cuya ejecución tuvo un protagonismo reseñable el cantero local Antonio López Navarro⁵¹- un nuevo alzado con ayuda de documentación gráfica, pero no como la construcción autónoma que era originalmente (una simple crujía porticada y doble, ajena a otros inmuebles, desde donde asistir y presidir las celebraciones que tuvieran lugar en la plaza), sino como la nueva fachada del ayuntamiento que también había de reconstruirse, pero en este caso *ex novo* y sobre el solar que venía ocupando hasta entonces en el extremo opuesto de la plaza, con lo cual el Balcón reconstituido cambió de frente y orientación.

Sin duda el viejo esquema de yuxtaposición de los poderes civil y religioso, representados por sus sedes cerrando los extremos del principal eje simbólico que -trascendiendo el ámbito de la plaza- conduce desde el consistorio hasta la catedral y viceversa, quedó así reforzado por el impulso en la polarización de la explanada, que pese a su simetría concentra lo monumental en uno de sus extremos, mientras acrecienta y regulariza en el frontero un pórtico menor, cubierto y abovedado ya preexistente, que evidencia su carácter transitorio como propileo que segmenta -enfocándolo y enfatizándolo mediante su composición e iconografía- el eje aludido. Lo ocupa la casa de Correos en el bajo, con los correspondientes niveles superiores de viviendas.

El ayuntamiento, construido de nueva planta sobre la ampliación del solar del antiguo consistorio a costa de la expropiación de algunas casas de su entorno, pres-

⁵¹ SANGUINETTI, Santiago. "El nuevo...", *op. cit.*, pág. 324.

cinde de cualquier referencia a la antigua construcción arruinada, también con fachada porticada y de cierto abolengo aunque no tanto como su opuesta: al contar en su frente hacia la plaza con la monumentalidad del Balcón reutilizado, concentra los esfuerzos en conseguir la máxima eficacia armonizando sus usos administrativos y representativos, y combinando su diseño pretendidamente funcional con ciertas referencias regionalistas, entre las que destaca el patio-atrio de tradición mediterránea que funciona como distribuidor, embellecido con motivos de un *andalucismo* muy estereotipado y genérico, como la fuente o el empedrado [*enchinado*] “típico de la Región”⁵² [7B]; referencias todas que se suman a las alusivas a la arquitectura académica, tanto el tipo de elementos y dependencias (escalera de honor, salón de plenos...), como en los componentes moldurados que articulan los alzados y cubiertas interiores, que son fingidos en su mayoría puesto que se trata una estructura de hormigón armado, ladrillo y cemento). El aparato decorativo se ajusta a la sobriedad general del conjunto, y se concentra exclusivamente allí donde parece más conveniente para denotar su carácter representativo y “entonar” con el empaque de la fachada surgida del traslado monumental, al que dan precisamente las estancias principales, que adoptan allí un vocabulario formal también historicista muy contenido, apenas acentuado en el caso de la capilla. Por desgracia una parte del interior del edificio ha sido alterado por una reciente y polémica remodelación.

Las formas clasicistas de la histórica y remodelada fachada del ayuntamiento finalmente resultante y del pórtico de algunas de las antiguas casas que rodeaban la plaza y que se mantendrán casi por azar imponiendo una ligera irregularidad al contorno y diseño de la misma plaza, dialogan con la composición esquemática y seriedad de pórticos y fenestraje de nueva factura que se ejecutan en el resto de frentes del conjunto, combinando una cierta inspiración racional con el vocabulario formal, las proporciones y el ritmo de elementos historicistas muy depurados, apenas presentes a nivel exclusivamente compositivo, y decorativo limitados a marcos, molduras y relieves⁵³, detalles que se vuelven prácticamente anecdóticos allí donde no se ven obligados a complementar la arquitectura histórica y cualificar el espacio oficial, como ocurre fuera del ámbito de la plaza, en las fachadas de estos mismos edificios hacia las calles perimetrales [7C].

En cualquier caso hay que considerar las afecciones que una intervención como ésta ocasionaron en el tejido y el patrimonio de la ciudad, y que se concretan a partir del reconocimiento de los diferentes aspectos ligados al carácter de *falso histórico* que introduce, condición que se puede reconocer en:

⁵² *Supra cit.*, pág. 322.

⁵³ Resulta interesante recordar repertorios como los que recoge Prieto al respecto de las portadas históricas de Granada y Andújar (casualmente cabecera de las dos oficinas comarcales de la DGRRDD en Andalucía Oriental) y su reflexión sobre la influencia de estos elementos de arquitectura *noble* sobre la *popular*, en cuya transferencia se dejan parte de la monumentalidad y del detalle. Algo que de algún modo ocurre también en la arquitectura de reconstrucción y de nueva creación con tendencia historicista que él mismo y la mayoría de arquitectos del periodo cultivan. PRIETO-MORENO, Francisco “Detalles arquitectónicos. Portadas” *Reconstrucción*, nº 28, diciembre 1942, págs. 433-444.



- la modulación del conjunto de la plaza, que remite al modelo de las plazas mayores regulares y cerradas que se generalizaron en Andalucía durante el XVIII, pero con el que la de Guadix nunca se correspondió hasta este punto;

- la filologización de los rasgos que presentan algunas de sus construcciones, como el que se plantea a partir del bajo porticado renacentista de las casas cercanas al ángulo NW, motivo que, convenientemente estereotipado⁵⁴ y actualizado con el empleo de la simbología falangista que suplanta o reelabora la heráldica original, se convierte en el *leit-motiv* sobre el que se plantea la remodelación y reconstrucción (¿o deberíamos decir quizá construcción -a secas- de un espacio en parte devastado y en parte derruido *ex profeso*?) de la totalidad de frentes de la plaza; el arbitrario cambio de emplazamiento del Balcón;

- la pretendida mejora de su diseño, acrecentando sus dimensiones con el añadido de una arcada más para ajustarse a la anchura del frente que ocupa y para “optimizar” su composición en relación a la tipología consistorial a la que se verá ligada en su papel de fachada sobrevenida del mismo, optimización compositiva que consiste sobre todo en lograr un esquema impar que centre el vano medio (el cual, en la planta noble, habrá de servir de balcón de apariciones), así como regularizando y ordenando muchos de sus elementos antes desiguales;

- el empeño por dar a las *anastilosis* y en general a los elementos restaurados, replicados y reconstruidos, así como a los de nueva fábrica, un tratamiento tan acabado y similar entre sí que pretende hacer pasar desapercibida la diferente cronología de los elementos que integran el conjunto: lo histórico parece recién ejecutado y lo historicista pretende pasar –dado su mimetismo– por obra original sorprendentemente bien conservada.

Al margen de estas consideraciones, el conjunto resultante constituye hoy sin duda uno de los ejemplos más representativos y logrados estéticamente y significativamente hablando de la arquitectura y el urbanismo de la autarquía, a pesar de lo cual viene experimentando reformas en los últimos años que han afectado a algunos inmuebles y sobre todo al propio ayuntamiento.

Otro caso es la **plaza de España**, en **Andújar [8A]**, localidad sede de la comarca de la DGRRDD que comprende la provincia de Jaén, donde el citado organismo promueve un conjunto de edificios oficiales y viviendas⁵⁵ y que tiene carácter programático y modélico respecto a lo que la Oficina pretende y puede hacer en el resto de poblaciones adoptadas, y también propagandístico dado lo extenso y rotundo de la intervención y la celeridad con la que se solventa, en poco más de un año, entre

⁵⁴ Ambos argumentos están presentes en la afirmación del arquitecto Sanguinetti: “hemos construido siguiendo el estilo más puro de los primitivos edificios, es decir tendiendo a la forma clásica de la Plaza Mayor con soportales”, SANGUINETTI, Santiago. “El nuevo...”, *op. cit.*, pág. 319.

⁵⁵ “El ministro de la Gobernación en Andalucía. Inauguración de edificios y viviendas en Jaén, Granada, Málaga y Almería” *Reconstrucción*, nº 48, diciembre 1944, págs. 347-360 (347-349).



8. A) Plaza de España, Andújar (Jaén), 1944, AGA (04) 82 F/4258 sobre 1. B) Proyecto de restauración de la puerta-capilla del Rosario en Santafé (Granada), por Prieto-Moreno para la DGBBAA, 1944, AGA (03) 5 51/11277.

1943 y 1944⁵⁶. Su impronta es la habitual en este tipo de iniciativas por parte del citado organismo: regularidad, homogeneidad, simetría, cierto carácter monumental logrado más por el efecto de conjunto que por las dimensiones, y combinación de los rasgos propios de la arquitectura tradicional con detalles afines al vocabulario histórico y al academicismo.

El proyecto es también obra de Prieto y se concibe como fenómeno de reordenación y reforma urbana de esa parte del casco histórico. No es, al igual que las intervenciones que resta por comentar, una obra de restauración monumental, sino de configuración del entorno en el que se levantan edificios históricos singulares cuya apreciación acabará determinada y sometida al conjunto resultante. Dada la escasez de áreas libres en el interior de Andújar, la destrucción provocada durante la guerra en algunas de sus casas es aprovechada para acrecentar -mediante la expropiación de sus solares- la superficie de la antigua plaza, regularizándola con sendos edificios que sin cerrarla del todo se yuxtaponen respectivamente a la escuadra que forman el ayuntamiento y la iglesia de S. Miguel: uno al W, más regular y con dos niveles de viviendas sobre bajo porticado, adintelado y soportado por pilares, tratando de armonizar con la fachada del consistorio (a través de dicho pórtico, se accede al grupo escolar creado también ahora en la trasera del edificio); en el otro lateral, frente al ayuntamiento, se sitúa -como en Guadix- la casa de Correos (oficinas en el bajo, viviendas en la planta superior), articulada en varios módulos de diferen-

⁵⁶ "La plaza de España de Andújar" *Reconstrucción*, nº 49, enero 1945, págs. 3-6 (6).



te alineamiento, altura y volumen, y con mayor aparato historicista en el diseño arquitectónico y decorativo. Está centrado por un cuerpo abovedado en forma de pórtico que proyecta un eje ordenador de la plaza en dirección al ayuntamiento y que lo pone en conexión con el espacio abierto también al otro lado de la finca; exteriormente se inspira en la *qubba* de tradición islámica, y recuerda al esquema de algunas puertas de poblaciones o pórticos de acceso a plazas configuradas en Andalucía lo largo de la Edad Moderna [como la de Aguilar de la Frontera, o Santafé, cuya puerta-capilla del Rosario **[8B]** está restaurando precisamente entonces el propio Prieto⁵⁷].

En teoría, aquí se mantiene una prelación de lo monumental sobre la nueva arquitectura, dado que los elementos históricos permanecen inalterados y en principio marcan la pauta para la configuración planimétrica, la composición y el diseño de las nuevas construcciones y del propio espacio de la plaza, elementos éstos que se autolimitan para no entrar en competencia sino servir más bien de complemento, de marco para realzar si acaso lo preexistente. Sin embargo, la unidad que otorga a la construcción autárquica su homogeneidad y correspondencia con el tratamiento de la pavimentación y el amueblamiento de la plaza (farolas, bancos, etc), convierten a los elementos nuevos en auténticos protagonistas definitorios del conjunto.

Un último ejemplo, menor y que al estar relacionado con la arquitectura tradicional nos sirve de introducción al siguiente epígrafe, lo encontramos en **Delfontes** (Granada), en los restos de una fábrica de aguardiente **[9A]** probablemente setecentista, mencionada por Madoz y sin duda el edificio de mayor entidad arquitectónica del pueblo. Cuando tras la guerra se constituye en municipio, la DGRRDD lo reconstruye⁵⁸ para instalar en él su ayuntamiento **[9B]**, inaugurándose en marzo de 1948⁵⁹. La intervención prescinde de los valores arquitectónicos originales, que dado el momento y el contexto en que se produce no son considerados en modo alguno valorables desde el punto de vista histórico (por experiencia, dudamos que lo fueran incluso hoy); al contrario, el edificio rehabilitado trata de ajustarse al estereotipo consistorial aplicándole un tipo de fachada que deriva del modelo concejil castellano más o menos normalizado desde la Ilustración, y que en el marco de su asimilación a un pretendido estilo regional muy genérico (arquitectura masiva con volúmenes cerrados y formas prismáticas, limpias y enfatizadas mediante el claroscuro) se combina con unas pocas notas iconográficas y decorativas que remiten al vocabulario parlante representativo de la nueva situación política. Nótese como la fachada porticada y la crujía que la contiene suponen un postizo respecto a la fachada original, contrastando con su permeabilidad espacial frente al volumen hermético al que se

⁵⁷ AGA (03) 5 51/11277, 1944.

⁵⁸ AGA (04) 82 F/4186 sobre 3.

⁵⁹ SANGUINETTI, Santiago. "Obras en la comarcal de Granada" *Reconstrucción*, nº 89, febrero 1949, págs. 99-106 (99).



9. A) Restos de la fábrica de aguardiente a principios de los '40 y B) reconversión en ayuntamiento de Deifontes (Granada) por la DGRRDD en 1948. AGA (04) 82 F/4186 sobre 3.

adosa, consiguiendo por tanto cierta segregación visual en relación al resto del edificio y al caserío circundante mediante la aplicación de color, a la vez que invade y se apropia de una pequeña porción del espacio público que dejaba la antigua bodega al retranquearse respecto a la calzada y facilitar los usos que imponía en esa especie de placeta, cosa que no ocurre ni necesitan los frentes laterales del antiguo edificio apenas alterados.

En el ejemplo del consistorio de Guadix, la arquitectura histórica conservaba cierto protagonismo en tanto que su carácter monumental y aristocrático sirve para elaborar, reforzar o dignificar la nueva arquitectura en un impostado afán por seguir su estela, aprendiendo de ella y componiendo junto con ella una nueva creación a partir de la relación simbiótica y mutuamente enriquecedora de lo viejo y lo nuevo. En Andújar, el componente "histórico" en la nueva arquitectura es solo una huella formal codificada e importada, pero que resulta capaz de modular un nuevo espacio que responda a los requerimientos funcionales, estéticos y simbólicos de la ciudad de su tiempo y circunstancias. Sin embargo, en el caso de la intervención en Deifontes, una pedanía apenas recién convertida en municipio, existe sobre todo un aprovechamiento material y práctico de todo aquello de utilidad que el edificio preexistente



pueda aportar a la nueva construcción: su ubicación y relevancia desde el punto de vista urbano, la solidez de sus muros y probablemente el papel relevante que los usos que antaño desarrollaba el inmueble le conferirían en el imaginario colectivo un notable prestigio que se trasplanta a la nueva institución a través de su sede rehabilitada, lo que da idea del escaso -si no nulo- valor que se otorga a este tipo de testimonios concretos de arquitectura tradicional, que solo sirven si acaso como cantera de donde extraer -aislándolos- determinados caracteres y definir formas potencialmente atractivas desde el punto de vista estético (aparejos, rejería, etc). Por eso exigen que esté presente además el marchamo del emblema oficial, ya sea a nivel arquitectónico (pórtico bajo, frontis con que se remata la fachada, balcón de apariciones, etc) o iconográfico (escudo, inscripciones, etc), o mejor ambos. Todo ello muy simplificado (acorde con su contexto rural) y normalizado, aunque manteniendo por lo general cierta variabilidad en su concreción, valorable en su creatividad si consideramos que todo es fruto de una misma oficina técnica y de un puñado limitado de arquitectos que trabajan en cada comarca, y que se puede percibir en su comparación con los ayuntamientos del resto de poblaciones adoptadas y algunas de sus pedanías [10] repartidas por la región: Tablones, Higuera de Calatrava, Pitres, Limones, Órgiva... (todos terminados antes de fines de los '40)⁶⁰.

RURALISMO E IDEAL CAMPESINO⁶¹.

La atención a lo vernáculo en el conjunto de la arquitectura franquista constituye un lugar común, y su referencia remite a las categorías que identifican económica, social e ideológicamente al periodo: tradicionalismo, agrarismo, autarquía, esencialismo nacionalista y espiritualista, etc. Considerando que no es necesario dar más argumentos a esta categorización general, vamos a tratar de verificar su repercusión en una serie de casos: es por esto que, a diferencia del epígrafe anterior, solo encontraremos aquí ejemplos de arquitectura de nueva construcción, distinguiendo tanto edificios institucionales y de carácter más bien funcional (iglesias, ayuntamientos, cuarteles, escuelas, dispensarios) que se ajustan a tipologías de muy limitado carácter representativo, como construcciones relativas al ámbito doméstico, mucho más numerosas.

Dado que al campo de la arquitectura oficial le favorecen por razones obvias las claves del monumentalismo y el prestigio que representa el estilema "imperial" antes comentado, el ámbito de desarrollo que resta para cultivar la referencia rural o

⁶⁰ AGA (04) 82 F/4258 sobre 2.

⁶¹ MONCLÚS, F.J. y OYÓN, J.L. "Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas" en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid Dirección General de Arquitectura-MOPU, 1987; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. "Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo", en *PAISAJES para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, págs. 241-268; MUÑOZ COSME, A. *La conservación... op. cit.*, pág. 117.



10. A) Ayuntamiento pedáneo de Tablonos (Granada) y casas consistoriales de B) Higuera de Calatrava (Jaén) y C) Pitres (Granada), edificados por la DGRRDD en la década de los '40. AGA (04) 82 F/4258 sobre 2.

popular será principalmente la arquitectura doméstica, si bien no escapan a ella la promoción de arquitectura pública ligada a funciones más o menos utilitarias donde la representación del poder no es prioritaria. Así, entre las recomendaciones falangistas acerca de la construcción de viviendas, por ejemplo, figura el respeto a las características regionales⁶², lo que lleva aparejado el uso de materiales y soluciones propias de la tradición local que se combinan con técnicas constructivas modernas⁶³, llegando en algún caso aislado y extremo -que no deja por ello de ser significativo- a la defensa y reivindicación incluso de tipologías netamente anacrónicas como las cuevas⁶⁴, a las que nos referiremos más adelante.

⁶² IDEAS generales... *op. cit.*, pág. 29.

⁶³ SANGUINETTI, Santiago. "Obras en...", *op. cit.*, págs. 102-105: para la construcción y reconstrucción de viviendas en Pitres, donde se juzga el frío extremo no permite las cubiertas de parhilería, se utiliza forjado cubierto con capa de launa.

⁶⁴ MUGURUZA, Pedro: "Conferencia sobre problemas técnicos planteados en el mejoramiento de la vivienda humilde" XVI Congreso de la Asociación para el Progreso de las Ciencias, Zaragoza, diciembre de 1940. Madrid, Publicaciones de la Asociación, 1941, cit. por LÓPEZ DÍAZ, Jesús: "Vivienda social y Falange: idea-



Con vistas a la mejora en la gestión administrativa del Estado, se llegó a proponer una nueva división del territorio nacional en comarcas naturales⁶⁵ lo cual, al margen de otras consideraciones, pretendía ajustar el ámbito de cada unidad administrativa al marco geográfico que le sirve de sustento. Aunque no se hizo efectiva, podemos relacionarla con la pretensión por mantener y aún recuperar determinadas tradiciones culturales (folkloricas, artesanales, constructivas), las cuales, por otra parte, no dejan de ser frecuentemente un subterfugio para justificar un modelo social que se cierra sobre sí mismo y una economía que se hace necesariamente autárquica y en buena medida preindustrial, en este caso no por propio deseo, sino porque no puede ser de otro modo debido al aislamiento político y económico. Es decir, se elabora un discurso teórico y cultural que responde a los intereses del poder y que trata de “dignificar” de algún modo la penuria sobrevenida, neutralizándola de este modo mediante su asimilación en una suerte de escapismo que trata de conjurar la realidad mediante el control de su representación. Las propuestas ruralistas no resultan fuera de lugar tampoco desde el plano ideológico, y pudieran relacionarse también con el componente utópico del ideario falangista –a veces tan propenso a lo “antiarquitectónico” como expresión de su carácter “revolucionario”- en el imaginario de algunas de sus referencias y alusiones simbólicas que entroncan con la poética romántica⁶⁶.

En cualquier caso, aunque la vertiente *sublime* de lo popular no es nueva ni exclusiva de la España del momento, el énfasis que se pone en su exaltación –que excede con mucho lo que podríamos entender hoy por valor cultural- y reivindicación extrema también en el plano funcional, sí resulta completamente fuera de lugar a mediados del s. XX: su defensa se explica por la identificación que a través de ella se establece con unos determinados modos de vida, los cuales, al llevar aparejados dadas las circunstancias unas ciertas condiciones, hace pasar a unos y otras como facetas de una misma realidad. Ello no responde sino a la postura reaccionaria de aquellos sectores que impulsan y sostienen el Régimen empeñados en identificar un cierto orden social con aquellas estructuras, pero que debe tener sustento también en la naturaleza rural y agraria de la mayor parte de la población y en su apego continuista a unas formas y estructuras constructivas que por el momento están en relación con sus hábitos y requerimientos más básicos, y ante todo, que son las únicas que conocen y están a su alcance. De no ser por el contenido simbólico-espiritual con que se identifican determinados aspectos ligados a la tradición y que se hacen patentes en el valor que otorgan los totalitarismos al paisaje⁶⁷, resultaría paradójico

rio y construcciones en la década de los 40” *Scripta Nova*, nº 146, 2003, nota 21: “Ya en esta fecha de 1940 anticipa la idea de la bóveda “catalana” (que propagará Luis Moya, y que utilizarán Cabrero o Zuazo), o el articulado de cerámica palentino y los sistemas de bóveda exterior, incluso sugiere, como medida de emergencia, recuperar las cuevas tradicionales mejorándolas al máximo”.

⁶⁵ *IDEAS generales... op. cit.*, pág. 23.

⁶⁶ “Nuestro sitio está en el aire libre, bajo la noche clara, arma al brazo y en lo alto, las estrellas” (1933). PRIMO DE RIVERA, J.A. *Discurso fundacional de Falange Española*. Madrid, Consejo Nacional del Movimiento, 1970.

⁶⁷ GOLOMSTOCK, Igor. *L'art totalitaire*. Paris, Carré, 1991, pág. 276.

el interés por mantener ciertas formas arquitectónicas en paralelo al discurso de la modernización y la tecnificación de infraestructuras para combatir el atraso secular del mundo rural: en palabras de Moreno Torres, director general de la DGRRDD, “lo primero que hay que reconstruir es la idiosincrasia”⁶⁸, en el sentido de desterrar los hábitos⁶⁹ que favorecen el inmovilismo que impide mejorar el estilo y las condiciones de vida de la población, al tiempo que se reivindica la recuperación y el mantenimiento de las formas de expresión heredadas.

En el fondo, se sigue produciendo el mismo conflicto entre *progreso a alcanzar* (representado por la modernización y la tecnificación) y *tradición a mantener* mediante –entre otros instrumentos– la superestructura urbana, arquitectónica, artística... que permite definir un determinado orden moral⁷⁰. No estamos por tanto tan alejados de lo decimonónico, del pensamiento victoriano de Pugin o Ruskin.

Ya en diciembre de 1939 la DGRRDD convocó un concurso sobre temas de edificación rural entre estudiantes de Arquitectura “que sirviera de estímulo a los futuros arquitectos y demostración de su capacidad técnica para el día que sea precisa su colaboración en los trabajos de la reconstrucción nacional”; se presentaron 90 trabajos⁷¹. Poco después, la revista *Reconstrucción* –órgano editorial de la DGRRDD– comenzaría a incorporar periódicamente a sus páginas una sección dedicada a la arquitectura popular española⁷², que unas veces recogerá ensayos y análisis más bien divulgativos acerca de su definición y diversidad, y otras se limitará a confeccionar una especie de fichas que a modo de catálogo recogen el diseño de elementos ligados a la tradición artesanal identificados por la Oficina de Detalles Arquitectónicos que luego utilizará la propia DGRRDD en las obras que promueve.

El discurso teórico sobre lo que la tradición arquitectónica rural y vernácula debía aportar entonces a la construcción actual es lógicamente muy frágil y se sustenta en estudios bastante endeble, más próximos a la exaltación estética y pintoresquista de unas formas que rozan el estereotipo folklórico, y prescinden de la pro-

⁶⁸ “Significación moral de la reconstrucción en España” *Reconstrucción*, nº 3, junio-julio 1940, págs. 29-30 (29).

⁶⁹ SANGUINETTI, Santiago. “Nuevas obras en la comarca de Granada” *Reconstrucción*, nº 117, marzo 1953, págs. 91-102 (94): enseñar a construir abandonando “prácticas viejas y rutinarias”. Esta naturaleza didáctica propia de la labor por parte de organismos como RRDD para mejorar las condiciones de vida y frenar el éxodo rural es puesta de manifiesto por SAMBRICIO, Carlos. “...¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra”, en *ARQUITECTURA para después de una guerra 1939-1949. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, COACyB, 1977, págs. 21-33 (25).

⁷⁰ Quizá uno de los ejemplos más claros y tempranos de esta pretendida utilización por parte del Régimen de las formas del pasado como arma para mantener la “herencia espiritual” de aquél esté contenida, por lo que respecta a la ordenación urbana, en la propuesta de P. Bigador de desarrollar su teoría organicista de inspiración medievalista: “Plan de ciudades”, en *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939*. Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, 1939.

⁷¹ *Reconstrucción*, nº 1, abril 1940, pág. 33.

⁷² Se inicia con el nº 13, junio 1941.



11. Dibujo de detalle urbano de Mojúcar (Almería), por Prieto-Moreno Pardo. *Reconstrucción* n° 19, 1942, p. 8.

fundidad del análisis de trabajos como los que García Marcadal⁷³ había realizado años antes. Como muestra, los dibujos artísticos de Prieto para ilustrar su visión de los valores plásticos que ofrece la arquitectura popular [11], o el artículo del arquitecto Antonio Cámara, que con dudoso rigor reconoce muy superficialmente las determinaciones geográfica e histórica como principales responsables en la configuración de las diferentes arquitecturas regionales de la Península Ibérica, y que justifica su investigación no tanto desde el punto de vista del conocimiento sino como vía para lograr una caracterización de los modelos existentes de arquitectura tradicional que permitan una mayor economía y eficiencia en la labor de reconstrucción de las poblaciones adoptadas⁷⁴. Además, de las veintidós regiones que identifica y con las que compone un mapa [12], solo cinco se catalogan como “regiones con viviendas

⁷³ GARCÍA MERCADAL, F. *La casa popular en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930. Reeditado por A. Bonet Correa en 1981; “Arquitectura mediterránea”, *Arquitectura*, n° 97, 1927. Del interés por la arquitectura popular en esos años es también ejemplo que ésta centrara el discurso de ingreso de T. Anasagasti en la RABASF (1929, publicado por la propia institución en 1930).

⁷⁴ CÁMARA NIÑO, A. “Notas para el estudio de la arquitectura rural en España” *Reconstrucción*, n° 6, noviembre 1940, págs. 3-12 (3-4): “para orientar modestamente un estudio de conjunto que nos permita equilibrar, regionalmente, el empleo de materiales de construcción, con miras a conseguir una economía en la vivienda rural y una posible autarquía regional”.



12. Mapa de las regiones naturales de la región sudeste en relación con los tipos de arquitectura popular peninsular, reelaborado a partir de una ilustración publicada en *Reconstrucción* n° 6, 1940, p. 5.

de caracteres más puros" (vasca, pirenaica, manchega, extremeño-alentejana y Valle del Guadalquivir), sin esgrimir argumento alguno para establecer esta prelación sobre el resto.

Merece la pena detenernos en este estudio, que en primera instancia basa su análisis de la arquitectura popular en las propiedades edafológicas y climáticas; por lo que respecta al sudeste, se le asigna un clima de influencia africana, que obvia factores tan diversificados como la altitud, el relieve, la orientación o la influencia o no del mar, entre otros: "Su característica es la sequía; la tierra desnuda y hosca de los espartales; la paramera fuerte que se convierte en hermosa vega donde llega el agua. Ejemplo tenemos en las hermosas huertas de Murcia y Almería"⁷⁵.

En definitiva, resuelve que la mayor parte de la 7ª zona quedaría englobada en tres regiones naturales, que de E a W son: 14-*Sureste*, que abarca las provincias de Murcia y casi la totalidad de la de Almería; 15-*Subbética*, que comprende el norte de la provincia de Granada y el sur de la de Jaén; y 16-*Penibética*, que se extiende

⁷⁵ *Supra cit.*, pág. 4.

por la provincia de Málaga, el sur de la de Granada y el poniente almeriense. El NW de la provincia de Jaén se vincula además a las regiones *17-Valle Bético* y *7-Montes de Toledo y Sierra Morena*, dándose la circunstancia de que sus siete poblaciones adoptadas hasta entonces, aun estando geográficamente muy próximas entre sí, corresponderán según la rígida distribución del mapa a tres regiones naturales distintas; conviene apuntar el dato de que ésto tampoco tendrá demasiadas consecuencias para el tipo de reconstrucción promovido en dichas poblaciones, dado que todas ellas dependían administrativa y funcionalmente -en lo referente a la labor de la DGRRDD- de la comarcal de Andújar. Al respecto, decir que en otros documentos de la época se alude a la zona de la provincia de Jaén correspondiente al Valle del Guadalquivir como la comarca más andaluza de la provincia⁷⁶, lo que equivale a asumir como más genuino el modelo representado únicamente por la que apenas es una parte más de la región.

Evidentemente la división explicitada en el mapa, mucho más real no obstante en términos naturales y culturales que la división administrativo-militar utilizada por la DGBBAA entre otros organismos, resulta sin embargo más conflictiva en tanto que influirá aunque sea levemente en el modo de resolver la construcción y reconstrucción de cada región establecida, donde se unificarán formas y tipos una vez que sean establecidos como los más convenientes (originalmente desde el punto de vista cultural pero con una justificación última en la economía que producen, como decíamos).

Es decir, sí resulta forzado el establecimiento de unos límites precisos en las regiones naturales, también lo es elegir la correspondencia exacta de unos tipos arquitectónicos con aquellas. Pero lo más artificial es que una vez que han sido descritos muy superficialmente estos modelos, se reduzcan a estereotipos y se reproduzcan parcial e indiscriminadamente con la justificación de su pretendida correspondencia exacta al área correspondiente, lo cual entronca con los usos propios del regionalismo de décadas anteriores, aunque ahora se renuncie por lo general a las veleidades decorativas que le eran propias.

A pesar de todo, el pintoresquismo que se pretende alcanzar -a veces retratado tan caricaturescamente, sobre todo por superficial, estereotipado y falso-, aunque no parece tan alejado en algunas de sus formas al de la arquitectura regionalista, y más considerando la limitación de recursos y medios, resulta mucho menos servil *avant la lettre*: "en la reconstrucción de los pueblos devastados por la guerra, ni sería posible ni conveniente lograr, sino en medida prudente, el valor pintoresco que anteriormente haya tenido el pueblo. Será necesario perseguir otra belleza, lograda por la ordenación racional de construcciones y espacios libres, adaptando el todo al clima y paisaje de cada lugar y al medio de vida no solamente actual de cada pueblo, sino también al futuro [...] de la comarca. Después de estudiado el tipo de habitación

⁷⁶ PAJARES, Ramón "La reconstrucción de Andalucía" *Reconstrucción*, nº 29, enero 1943, págs. 9-18 (9).

adecuado y el trazado general, definiendo situación de edificios públicos, etc., sujetándose a las condiciones o pies forzados que nos dé cada emplazamiento, bien sujeto el plan a estas condiciones ya invariables que se establezcan, aún tenemos una cierta holgura para mover líneas, volúmenes y colores; labor que sería necesario hacer siempre en el terreno y sobre la marcha de la obra, como se pinta un cuadro”⁷⁷.

Gonzalo de Cárdenas, subdirector de la DGRRDD, dedica un artículo a la casa rural andaluza⁷⁸. Aunque sitúa el punto de partida en la crítica a lo extendido de ciertos tópicos al respecto, su análisis resulta también excesivamente generalista, si bien establece una tipología en función de su estructura constructiva y espacial, cuantificando el número de crujías y de estancias en relación a las clases sociales que los habitan (propietario, colono, bracero...) y reservando la referencia a lo decorativo a aquellos ámbitos donde estas manifestaciones sí tienen cabida realmente. Pero lo más aleccionador con respecto a la visión y al interés que a la postre pueda representar todo este asunto para quienes dirigen los organismos que se ocupan de la promoción arquitectónica es cómo para ellos tales tipos constructivos tradicionales representan la materialización de modelos de comportamiento –cosa que no es cierta del todo, pues en muchos casos se trata de asociaciones subjetivas o establecidas a posteriori-, de modo que la limpieza de volúmenes y líneas, el patio y la cal pasan a significar la vitalidad de un pueblo, las alcobas interiores son trasunto de la tranquilidad y confort para el merecido descanso del campesino tras una dura jornada, o la limpieza del enjalbegado el índice de la laboriosidad y abnegación de la mujer andaluza⁷⁹.

Poco después aparece otro artículo, escrito por Prieto, dedicado específicamente a las características de la casa en Andalucía Oriental⁸⁰. En él se distinguen varias subregiones que recuerdan la distribución del mapa de Cámara, pero utilizan-

⁷⁷ VAQUERO, Joaquín. “Pintoresquismo en la reconstrucción” *Reconstrucción*, nº 17, noviembre 1941, pág. 13. Sin embargo ello no quita que la búsqueda del tipismo y la sugerencia escenográfica del paisaje urbano en relación con lo tradicional siga siendo una constante para muchos; BARBERÁN, Cecilio. “El concepto de lo cinematográfico en las construcciones urbanas modernas” *Reconstrucción*, nº 97, enero 1950, págs. 23-30 (27-30): “uno de los mayores aciertos de la construcción moderna [es] que en las obras nuevas que se realizan estén presentes las esencias vernáculas de cada uno de estos pueblos. La arquitectura, al haber sido captada en gran parte por el dinamismo cinematográfico, ha dado lugar a que muchas de las barriadas que se construyen hoy en todas las regiones de la Península puedan ser escenarios de películas, con los que se puede mostrar al mundo el carácter singular que cada uno de estos pueblos tiene: nada más alegre, más lleno de blancuras espejeantes que las casitas andaluzas; más lleno de nostalgia y señorío que las viviendas norteñas; más sugerente de reciedumbre y de paz que aquellas otras que se levantan en los predios de Castilla. Todas estas obras, si se observa, son frutos arquitectónicos de una condensación de esencias. Cualquiera de estos grupos de construcciones son algo así como una puerta nueva que se abre alegre ante la vida del pasado. ¿Quién inspiró esta obra? La inspiró, sin duda, el «cine»”.

⁷⁸ CÁRDENAS, Gonzalo de. “La casa de un pueblo andaluz” *Reconstrucción*, nº 10, marzo 1941, págs. 26-34.

⁷⁹ *Supra cit*, pág. 34. El artículo termina con un discurso moralizante –explicitado en el texto y las fotos que lo ilustran- acerca de lo que constituye el trasunto de las características físicas de la casa andaluza, como espacio familiar (esposa e hijos), armonioso, cómodo y sobrio, higiénico y funcional, expresivo sobre todo de la virtud de la laboriosidad: “podemos presentar orgullosos ante el mundo el ejemplo inigualable de esta mujer andaluza, sorprendida al azar en un viaje cualquiera; mujer que, después de encalar semanalmente por dentro y por fuera la casa que habita, lava con agua y jabón la acera de la calle”.

⁸⁰ *Reconstrucción*, nº 30, febrero 1943, págs. 39-48.



do argumentos más centrados en lo estilístico, aunque no por ello menos subjetivos y genéricos, combinando bastante confusamente la casa urbana y la rural, y la histórica con la tradicional (por ejemplo, introduciendo un tanto incongruentemente en este contexto imágenes y esquemas de la nazarí Casa del Chapiz). Aunque se alude a la justificación de la conformación de los diversos tipos en función de su origen histórico-cultural y de sus determinaciones desde el punto de vista geoclimático y productivo, lo que prueba que se tiene conciencia del carácter significativo que representan finalmente estos rasgos de la arquitectura, resulta desalentador comprobar cómo las realizaciones concretas de las construcciones diseñadas por el propio Prieto o por otros arquitectos, principalmente para la DGRRDD y la DGA (los más prolíficos en relación con la arquitectura oficial y doméstica), no tienen en cuenta más que un reducido conjunto de rasgos compositivos, de aditamentos arquitectónicos singulares y elementos decorativos, resultando de un formalismo superficial que no hace sino ahondar en el tópico y el estilema.

Pero afortunadamente, si bien son abundantes las referencias a la conveniencia de introducir (o de no impedirlo) determinadas características formales procedentes de la arquitectura tradicional en la promoción de vivienda protegida del medio rural, justificadas desde esta mentalidad, la actuación real se ajusta a presupuestos mucho más prácticos y menos dependientes de cierto “romanticismo literario” para conseguir “hogares atractivos, cómodos y saludables”, objetivo principal según el ingeniero J.M. de Soroa⁸¹, de modo que se limitan a estar en consonancia con su entorno medio, evitando el efecto “sorpresa” que estructuras mayores -como las escuelas- suelen provocar en el conjunto de las poblaciones, y justificando la simplicidad de los diseños por no encontrarse en un contexto urbano⁸².

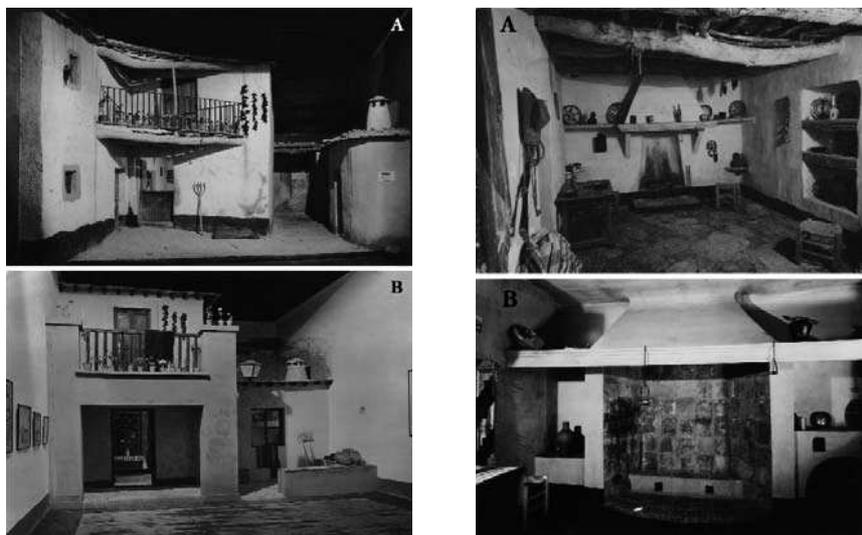
A este respecto resulta instructivo el reflejo que de lo tradicional hace la **exposición** inaugurada en junio de 1941 en Granada acerca del trabajo realizado o proyectado en Andalucía por la DGRRDD a través de las oficinas comarcales de Córdoba, Andújar y la propia Granada⁸³, dentro de la serie de exposiciones que dicho organismo realiza recurrentemente por toda España.

Lo más interesante respecto al análisis del concepto de arquitectura popular que se maneja son las recreaciones a tamaño natural de un ejemplo representativo de vivienda “antihigiénica” de la Alpujarra granadina (se afirma que tomada de las poblaciones de Pampaneira y Pitres), tanto de su fachada [13A y 13B] como del interior, centrado en la cocina [14A y 14B]. Estas “composiciones”, realizadas en parte con elementos originales “rescatados” probablemente de casas destruidas, se contraponen al montaje de su alternativa moderna, una suerte de traducción depurada del esquema, elementos y formas que caracterizaban la casa tradicional, haciéndolo-

⁸¹ *Reconstrucción*, nº 5, octubre 1940, pág. 36.

⁸² SANGUINETTI, Santiago. “Nuevas obras...”, *op. cit.*, pág. 97.

⁸³ *Reconstrucción*, nº 13, junio 1941, págs. 22-23.



13. *Recreaciones de la fachada de una casa rural tradicional (A) y moderna (B) en la exposición regional de la DGRRDD en Granada, 1941. AGA (04) 82 F/4186 sobre 20.*

14. *Recreaciones del interior de una casa rural tradicional (A) y moderna (B) en la exposición regional de la DGRRDD en Granada, 1941. AGA (04) 82 F/4186 sobre 20.*

la más práctica, limpia y en definitiva racional⁸⁴, coherente con las nuevas técnicas de construcción, y con las exigencias actuales y con un proyecto a gran escala que requiere de cierta estandarización para resultar operativo⁸⁵. En el fondo, no parece diferir mucho de lo que ya en 1918 preconizaba Torres Balbás para lograr una mayor racionalidad y coherencia en la construcción actual: comprender aquellas formas, asimilarlas y traducir su espíritu tradicional a las formas modernas de la arquitectura⁸⁶, el mismo concepto que subsiste más de una década después entre los responsables de los organismos oficiales que participan en el debate arquitectónico⁸⁷, aunque en este caso nos parezca, más que una reducción a la esencia, una caricatura

⁸⁴ Lo que constituye, enlazando con la interpretación de I. de Solà-Morales (ver nota 15), un indicio de la pervivencia de cierto racionalismo elemental incluso allí donde debería pesar más la continuidad de lo tradicional, como es el caso de la vivienda campesina.

⁸⁵ AGA (04) 82 F-04186 sobre 20, 1941.

⁸⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Mientras labran los sillares" *Arquitectura*, nº 2, 1918, págs. 31-33; "El tradicionalismo en la arquitectura española" *Arquitectura*, 1918.

⁸⁷ ALOMAR, Gabriel. "Valor actual de las arquitecturas populares. Aplicación particular a la arquitectura popular de los tipos mediterráneos" *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 137, mayo 1953, págs. 35-42; e "Intervenciones" *Supra cit.*, págs. 43 y ss.



y desde luego una arbitrariedad⁸⁸. En cambio mucho más interesante resulta el planteamiento urbanístico de la reconstrucción de alguna de estas poblaciones, como Pitres, analizada por M.A. Sorroche⁸⁹. No obstante, el elemento estrella de la exposición es la reconstrucción de un ejemplo de arquitectura monumental, que en la región no podía ser otro que el ya relatado Santuario de la Virgen de la Cabeza.

Sin embargo, la primera operación de cierto alcance respecto al problema de la vivienda rural por parte de la DGRRDD en poblaciones adoptadas del sureste que se materializa tiene lugar en las localidades jiennenses adoptadas de **Lopera** y **Porcuna**, situadas muy próximas entre sí y al Guadalquivir, y muy afectadas por enclavarse en la línea del frente durante más de dos años. Resulta significativo el hecho de que dentro de un ambicioso programa de reconstrucción, reforma y ensanche, se comenzase –además de por la priorizada reparación de la iglesia– por tratar de resolver la apremiante escasez de vivienda mediante la rehabilitación; para ello se catalogan las casas destruidas en función de su grado de deterioro, y se realizan paulatinamente trabajos en ellas para hacerlas habitables comenzando por aquellas que exigen una obra de menor entidad. Los materiales comienzan siendo los recuperados de las construcciones arruinadas, si bien muy pronto pasaron a adquirirse en el mercado pese de las dificultades de abastecimiento, dado que aun siendo bajos los jornales para el pago a las cuadrillas que desempeñaban esa labor de reciclaje, su cuantía superaba el valor de lo recuperado, lo que da prueba del mal estado de dichos materiales ya sea por su escasa calidad original, por su vetustez o por el grado de destrucción alcanzado.

Lógicamente, aunque cuentan con la supervisión de un equipo de arquitectos que administran y dirigen la operación, las viviendas se rehabilitan con las técnicas y usos tradicionales, resultando finalmente idénticas a las originales. Se asignan a los vecinos sin casa o a los que teniéndola ésta resulta más difícil de rehabilitar: aunque la ocupan gratuitamente, estaba previsto que en el futuro pagasen una pequeña renta que compensara aunque fuese simbólicamente a sus propietarios legales.

Paralelamente a este proceso de rehabilitación, a partir de 1941 se pone en marcha un proceso de actuación más extenso en éstos y otros pueblos de la Comarcal de Andújar, que contempla la parcial reforma interior para regularizar la traza y mejorar así el tránsito en algunos sectores especialmente destruidos, pero que consisten sobre todo en crear zonas de ensanche y dotarlos –en su caso– de los equipamientos necesarios (iglesia, escuela, cuartel, estación de autobuses, etc.).

⁸⁸ Al respecto de la cocina "higiénica" convendría notar el hecho de que constituye la esquematización de un ejemplar de las múltiples variedades que los propios estudios de los arquitectos que trabajan para la DGRRDD identifican en cualquiera de esas localidades. Prieto ["Arquitectura popular española. Guarea (Granada)"] *Reconstrucción*, nº 25, agosto-septiembre 1942, págs. 311-322 reproduce nueve tipos diferentes.

⁸⁹ SORROCHE CUERVA, M.A.: "La Dirección General de Regiones Devastadas. El caso de Pitres (Granada)", en HENARES CUÉLLAR, I. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. II. Granada, Universidad, 2001, págs. 725-736.

Tales nuevas áreas están concebidas autónomamente, aunque enlazadas con el núcleo: en el caso de Porcuna, trama reticular centrada por una plaza rectangular y de arquitectura representativa e inspiración historicista concebida como centro cívico y ceremonial, con calles no muy amplias ni prolongadas para armonizar con el urbanismo de *tradición andaluza*, siendo más orgánica y pintoresquista por lo que respecta a Lopera⁹⁰. Las manzanas se conciben con sentido interclasial, combinando viviendas de nueva planta⁹¹ para labradores, jornaleros, artesanos, y funcionarios (maestros): la casa refleja la estandarización de las necesidades generales de cada propietario o inquilino; su espacio vital resulta fácilmente interpretable a partir de su fachada y especialmente a través de la distribución interior. La reforma y ensanche de estas poblaciones lleva aparejada además, en algunos casos, la traída de aguas o su mejora y las obras de saneamiento correspondientes.

Por lo que respecta a la asimilación de la arquitectura tradicional en este tipo de viviendas y su correspondencia con la estereotipada imagen de *casa andaluza*, resulta evidente que se mantienen muchos de sus rasgos en lo que respecta a materiales, soluciones espaciales y técnicas constructivas, más por economía de medios y recursos, por funcionalidad y por el empleo de la mano de obra local que por una cuestión estilística, cultural o ideológica, al menos en el caso de la arquitectura doméstica. No obstante, al cotejar ejemplares de arquitectura tradicional con los de nueva planta promovidos por la DGRRDD también observamos cambios importantes que redundan en la supuesta mejora de las condiciones de habitabilidad (crecimiento en altura de plantas superiores, multiplicación de los huecos, sustitución de parte del fenestraje por balcones, distribución más racional y regularizada del espacio, etc.), pero también una pérdida del carácter de la vivienda y del paisaje urbano que compone, dado su esquematismo, seriación y consiguiente falta de individualidad dentro del conjunto, así como –en fin– la banalización de ciertos elementos, que antes conservaban relación con su practicidad o su origen estructural y ahora son reducidos a mero atrezzo⁹², si bien se introducen modificaciones plásticas que rompiendo con la imagen tradicional presumen de mejorarla depurando algunos de sus aspectos e introduciendo novedades creativas y desde luego funcionales, como el empleo de diversos colores pastel en algunas fachadas para lograr un cierto efecto estético⁹³ –a pesar de su carácter prácticamente inédito hasta entonces en el interior de

⁹⁰ *Reconstrucción*, nº 29, enero 1943, págs. 9-18 (15).

⁹¹ *Reconstrucción*, nº 20, febrero 1942, pág. 77.

⁹² *Reconstrucción*, nº 29, enero 1943, págs. 9-18 (16-17): “hemos procurado una sencillez a tono con el ambiente. En esa sencillez está el encanto de estos pueblos y de sus rincones, y es el detalle gracioso [de] la reja, la cornisa, el color, las flores, lo que matiza y alegra sus casas. Conseguir esta gracia, copiando el principio sin servilismos ni imitaciones, es lo que se ha pretendido. Que las flores, en las pérgolas abiertas a la calle, llenen de color y de aroma el ambiente. ¿Será por esto por lo que las nuevas calles se han convertido en el paseo favorito de estos pueblos?”.

⁹³ ROBLES, Francisco. “El nuevo pueblo de Tablones, Granada”, *Reconstrucción*, nº 53, mayo 1945, págs. 145-150 (150): “se ha combinado el amarillo, rosa y azul con recuadros de huecos en blanco, produciendo un conjunto alegre y pintoresco que entona con el paisaje”.

Andalucía y fuera del ámbito de las grandes poblaciones- y evitar la monotonía, que se logra también a veces rompiendo la alineación rectilínea de las calles, con retranqueos habituales al disponer alternadamente diferentes tipos de viviendas. Aún así es de notar la general buena conservación de la imagen de conjunto construido en estos pueblos (en parte porque las intervenciones nunca afectaron a la totalidad de los núcleos), a lo que contribuyó un general mantenimiento de la escala y de los volúmenes, proporciones, formas y cromatismo de las nuevas construcciones –incluso las de tipo oficial- a la norma no escrita de la sujeción a ciertas pautas características de la arquitectura tradicional. Otro asunto son las nuevas poblaciones⁹⁴ creadas, donde el conjunto se ordena racionalmente conjugando formas y tipologías aparentemente tradicionales y otras no tanto.

Antes aludíamos a las cuevas. Dentro de la vivienda tradicional, la arquitectura troglodita ocupa un capítulo importante en el sureste peninsular dada su vigencia hasta la actualidad, aunque sea muy residual ya. Este tipo de hábitat experimentó un cierto auge durante la posguerra, recuperándose casas-cueva antes abandonadas debido principalmente a la penuria económica y la escasez de vivienda convencional.

La revista *Reconstrucción*, en su serie sobre arquitectura popular, publica un artículo⁹⁵ del subdirector de la DGRRDD dedicado a las cuevas, de entre las que destaca el conjunto de las granadinas de Guadix (donde habitaba entonces el 60% de su población) y Purullena, aunque también se mencionan núcleos trogloditas en Almería y en las cuencas del Tajo y del Guadalquivir. Se trata de un recorrido más bien superficial por sus orígenes, características y distribución, y pese a su apoyo declarado en fuentes tan rigurosas como el estudio sobre la cuestión de García Mercadal, sorprende que solo se detenga a valorar las posibilidades que este tipo de hábitat ha tenido históricamente y afirme un tanto cínicamente cuánto tiene aún que aportar al campo de la vivienda, alabando sus ventajas desde el punto de vista isotérmico, higiénico y hasta medioambiental (!) o elogiando sus posibilidades respecto a la autoconstrucción y ampliación en función de las necesidades, sin requerir más inversión que el trabajo por parte de sus propietarios y sin reparar en el carácter marginal al que estaban asociadas la inmensa mayoría de ellas debido a sus condiciones, dimensiones, estado o localización. Se olvida que, fuera de un catálogo relativamente reducido de cuevas bien planteadas, ejecutadas y conservadas que son las que se reproducen, la mayoría constituyen auténticas infraviviendas. Y esto, que hoy resulta obvio, lo era también entonces, cuando un informe como el que plantea el ayuntamiento de Málaga para justificar la acuciante falta de vivienda en la ciudad y

⁹⁴ ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther. *Arquitectura y urbanismo rural durante el periodo de la autarquía en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

⁹⁵ CÁRDENAS, Gonzalo de. "Arquitectura popular española. Las cuevas" *Reconstrucción*, nº 9, febrero 1941, págs. 30-36 (36): "Al pensar en hacer una arquitectura verdaderamente nacional, fundándonos en la esencia de nuestra población, deberemos volver, en muchos casos, los ojos hacia estas viviendas que constituyen uno de los exponentes más característicos de nuestra arquitectura popular".

solicitar un ambicioso plan de promoción de viviendas protegidas, se ilustra entre otras imágenes con las miserables casas-cueva entonces numerosas en ciertos sectores de la localidad⁹⁶.

En cualquier caso, la arriesgada propuesta de Cárdenas no deja de ser excepcional puesto que se fija en unos pocos ejemplos trogloditas que resultan modélicos por sus características, pero en modo alguno son representativos⁹⁷ de la situación en torno a este tipo de hábitat: muchas de las iniciativas de la propia DGRRDD, y la misma condición de algunas poblaciones adoptadas, están en relación con la promoción de vivienda dentro de programas de lucha contra el chabolismo y en especial contra las casas-cueva, que son sistemáticamente arrasadas tras la construcción de los correspondientes grupos residenciales, como en el caso de los promovidos en la ciudad de Almería⁹⁸, y que lógicamente aparecen calificadas como infraviviendas en la documentación y son generalmente combatidas sin ambages ni prejuicio pintoresco alguno.

Volviendo al caso de las **cuevas de Guadix**, debido a que esos elogios se sitúan en el plano puramente teórico y dado que no aportan nada al debate real de las soluciones a arbitrar, la primera intervención importante en el principal núcleo troglodita peninsular será la promoción de equipamientos públicos y viviendas constructivamente convencionales, semejantes a las edificadas en cualquier otro núcleo de la región y que demuestran la nula voluntad de asumir rasgo alguno de las cuevas junto a las que se edifica, y que inaugura el camino para una paulatina e inexorable evolución hacia el abandono definitivo de esta forma de hábitat.

La iniciativa de la DGRRDD, que aparece ampliamente publicitada en su órgano de difusión⁹⁹, tiene varios componentes. Por un lado, la construcción de un complejo parroquial **[15A]** diseñado por el arquitecto Juan Hoffer con el asesoramiento de Prieto, que está presidido por una iglesia desde cuya cabecera se accede a una pequeña y antigua ermita troglodita preexistente, en una simbiosis que expresa el reconocimiento de la sacralidad del lugar y que da continuidad al mantenimiento en la identificación de unos determinados usos por parte de la población, como tendencia antropológica habitual y que sigue las directrices que al respecto proponía el organismo promotor¹⁰⁰. De hecho, la nueva iglesia ocupa parte la explanada que funcionaba como espacio público de relación entre los habitantes de las cuevas y que

⁹⁶ AGA (04) 81.2, sig.top. 76/13, carp. 1175.

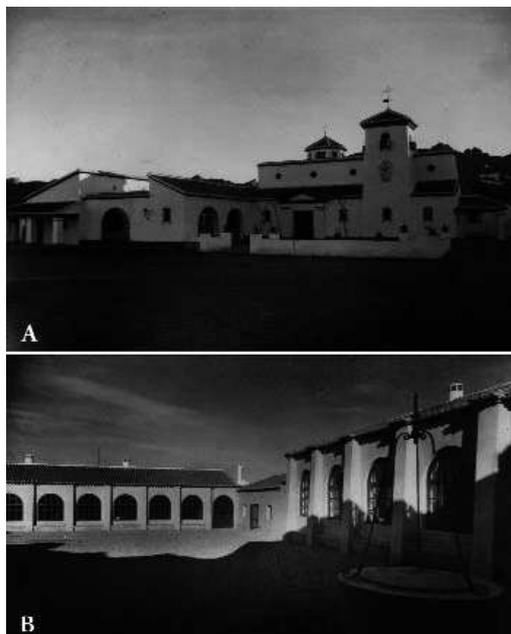
⁹⁷ La misma zona de las cuevas de Guadix es definida por otro arquitecto como "pintoresca, aunque socialmente deplorable". SANGUINETTI, Santiago. "El nuevo...", *op. cit.*, pág. 317.

⁹⁸ CÁMARA, Antonio. "Nuevas viviendas en Almería" *Reconstrucción*, nº 34, junio 1943, págs. 221-228; "El ejemplo de Almería" *Reconstrucción*, nº 57, noviembre 1945, págs. 277-284.

⁹⁹ "El ministro...", *op. cit.*, págs. 358-359; "La nueva iglesia parroquial del barrio de las cuevas de Guadix" *Reconstrucción*, nº 50, febrero 1945, págs. 17-24; *ABC*, ed. Sevilla, 18 julio 1945, pág. 31.

¹⁰⁰ VAQUERO, Joaquín. "Reconstrucción de iglesias en pueblos adoptados" *Reconstrucción*, nº 21, marzo 1942, págs. 111-119 (111).

15. Barrio de las Cuevas, Guadix (Granada), 1944. A) Ermita Nueva, AGA (04) 82 F/4186 sobre 13. B) Patio del grupo escolar "Padre Poveda", AGA (04) 82 F/4186 sobre 10.



acogía la tradicional romería descrita por P.A. de Alarcón en su novela *El Niño de la Bola*. Desde el punto de vista constructivo, el complejo se plantea con evidente inspiración historicista a partir de elementos tomados de la arquitectura religiosa del mudéjar granadino, pero adaptado a proporciones poco estilizadas que indican la libertad con que se interpreta, articulando y yuxtaponiendo sus volúmenes de forma original, expresiva y actual entonces, logrando fundamentalmente mediante lo estructural una composición equilibrada y una modulación con la que se compensan asimetrías, planos y niveles distintos, tratando de conciliar –en definitiva– tradición y modernidad, simbolismo y utilidad. Eso se complementa con la decoración interior, a base de elementos tradicionales y murales contemporáneos del pintor Ángel Carretero.

Sin embargo, pese a la horizontalidad y las modestas proporciones con que se plantea la obra –habitual por otro lado en los diseños de la DGRRDD– que en casi cualquier otro lugar se tomaría como intento de armonizar con el entorno, la verdad es que su carácter convencional tectónicamente hablando, el cual se contrapone enfáticamente a la condición de la arquitectura tradicional de este emplazamiento, además de su impronta prismática y relativamente regular frente a la organicidad extrema del paisaje natural y habitado, explicitan su voluntad de afirmarse como alternativa superior y modernizadora frente a una realidad anacrónica, aunque con-

sigue mantener lo que de positivo aporta la tradición¹⁰¹: la nueva ermita, constituida como centro neurálgico y nodo de la ordenación urbanística del barrio en torno suyo, que “fagocita” física y simbólicamente la antigua ermita troglodita anteponiéndose a ella y convirtiéndola en una más de sus capillas, fija un modelo (de diseño, de cultura, de sociedad) cuyas constantes se replican en el resto de estructuras también “convencionales” que surgen a su vez alrededor de ella (escuelas y primer grupo de viviendas para la población que va desalojando las cuevas) y de otras que se realizan en el futuro, de modo que si entre todas no acaban por sustituir *de facto* al resto de estructuras tradicionales, sí contribuyen con efectividad a otorgar al conjunto una nueva condición, donde la jerarquía de valores resulta clara y por la que culmina el propósito de una largamente perseguida cristianización¹⁰² y “normalización” del barrio y sus habitantes.

En cuanto al grupo escolar [15B], con aulas para 300 plazas y viviendas para maestros¹⁰³, su diseño -“bello de líneas y amplio trazado, que servirá para dar educación a toda la chiquillería del humilde barrio de las Cuevas”¹⁰⁴- sigue los principios de utilidad y racionalidad aplicados al conjunto que forma la iglesia, si bien las referencias historicistas apenas tienen cabida aquí. Los testimonios gráficos¹⁰⁵ de la multitudinaria ceremonia de inauguración de todo el complejo en 1944 por parte del ministro de la Gobernación pone de relieve la dimensión demográfica del complejo y permite percibir el fuerte impacto social que tendría en la comunidad, y de ello da prueba que se rebautizase entonces el barrio como “de la Ermita Nueva”.

CONCLUSIONES

Quizá la clave identitaria que difunde la propaganda no la proporcione siquiera en puridad la arquitectura real -ya sea de restauración o de nueva creación- desarrollada por los organismos correspondientes durante las décadas inmediatamente posteriores a la guerra. Por lo general, la práctica edilicia se muestra más rigurosa y atenta a los problemas y necesidades reales salvo en el componente eviden-

¹⁰¹ SAMPELAYO, Juan: “Arte...” *op. cit.*, pág. 9: en la antigua gruta “su pequeñez constituía un grave riesgo para los fieles que a ella acudían [...] Es la ermita una construcción de puro estilo andaluz, con su natural enjambalgamiento [sic] y sus dos patios el interior y el exterior de singulares proporciones, para que en él puedan aguardar las peregrinaciones. La ermita en su interior es aún de mayor sencillez que en su exterior [...] Tiene además la ermita, amplias dependencias parroquiales, escuela de catequesis, vivienda del párroco, que dan al ancho y soleado patio, donde no falta un pozo de pura y fresca linfa, construidas todas ellas con la máxima solidez y el mejor buen gusto”.

¹⁰² ASENJO SEDANO, Carlos. “Las cuevas de Guadix: sus orígenes” *Cuadernos Geográficos* nº 2, 1972, págs. 85-101 (95-96).

¹⁰³ SANGUINETTI, Santiago. “Obras en...” *op. cit.*, pág. 99.

¹⁰⁴ ABC, ed. Sevilla, 4 junio 1944, pág. 10.

¹⁰⁵ AGA (04) 82 F/4186 sobre 19. Reproducido en “El ministro...” *op. cit.*, pág. 357.



temente escenográfico de un puñado de iniciativas ligadas a determinados espacios e instituciones muy específicas. En cambio, la promoción del “estilo nacional”, o de su eventual versión regional, quizá se transmita mucho más eficazmente y resulte más verosímil mediante la representación de la arquitectura y el urbanismo a través de la imagen: la fotografía, la puesta en escena de la variedad de géneros teatrales, y sobre todo el cine¹⁰⁶ (no solo en relación con el paradigmático NO-DO, también con el resto de filmes que aluden o se relacionan con temas asociados a lo que podríamos identificar con “lo castizo”¹⁰⁷, [16]. El folklore, el turismo, los paradores y los concursos de embellecimiento de poblaciones acabarán haciendo el resto. Tal vez por eso nos resulten más pintorescas algunas restauraciones y nuevas urbanizaciones de los 50’ y sobre todo de los ’60 e incluso los ’70 (por no acercarnos más al presente) que las tempranas intervenciones de posguerra, porque debido al refuerzo publicitario en los medios de masas y a la asimilación progresiva de una representación cada vez más compleja, detallada y normativizada -perfeccionada en definitiva y no en el sentido de su fidelidad sino de su verosimilitud-, la naturaleza acabará imitando al arte, es decir, el monumento a su cliché, y la población a la imagen distorsionada que desde fuera se proyecta de sí misma.

Y probablemente sea eso lo que diferencie el pintoresquismo que se percibe en algunas intervenciones y declaraciones como las antes aludidas de Torres Balbás (sean éstas previas o posteriores a la guerra) y el que cultivan Prieto-Moreno o Pons Sorolla como sucesivos arquitectos más influyentes en el devenir de la mayoría de los monumentos del sudeste peninsular a lo largo de todo el franquismo.

Haciendo un ejercicio de generalización algo forzado, podríamos decir que el estereotipo neutro que Torres proponía en sus restauraciones, surgía del profundo conocimiento no de la arquitectura andaluza -que no deja de ser una entelequia en sentido estricto- sino de las características que cabe reconocer en la arquitectura de una cultura artística determinada en un contexto crono-espacial concreto a través de la investigación de una porción aceptable de casos. En el caso de Prieto, si lo identificamos con la intervención a lo largo de la Autarquía -*grosso modo* hasta fines de los ’50-, se aplicarían de manera muy poco sistemática y apenas argumentada una serie de esquemas, improntas y detalles de forma bastante flexible e intuitiva en lo estético -ya que apenas las conoce en profundidad más allá del habitual *viaje exploratorio*-, con lo que evita que este componente del rigor “estilístico” se convierta en cortapisa a la hora de atender preferentemente a la resolución técnica y económica de los proyectos. Por último, a partir del Desarrollismo de los ’60 representado en

¹⁰⁶ Ver al respecto la reflexión que C. Barberán escribía en 1950 (nota 77).

¹⁰⁷ A los que se parodia en otras producciones, como *Bienvenido Mr. Marshall* (L.G^a Berlanga, 1952). Su lúcida escenificación de la construcción en cartón-piedra de un estereotipado pueblo andaluz, con habitantes-figurantes, constituye a nuestro entender el mejor recurso para acercarse -desde la crítica irónica, pero también a su comprensión e incluso justificación en razón a la necesidad de tratar de alcanzar cierta supra-realidad ilusoria y escapista frente al general estado de cosas- a los conceptos, intenciones y mecanismos mentales que subyacen en el fenómeno de la reconstrucción durante el franquismo.



16. *Fotograma del montaje escenográfico de la “calle del salero” para la caracterización de Villar del Río como pueblo andaluz en el film Bienvenido Mr. Marshall (L.Gª Berlanga, 1952)*

algunas de las intervenciones más significativas promovidas en la región por Pons, podríamos simplificar el enfoque diciendo que de lo que se trata es de aplicar un modelo creativamente confeccionado a partir de los caracteres aislados obtenidos del estudio de la arquitectura histórica pero no directa y discrecionalmente, sino a través de las estampas tipificadas por la tradición historicista, que han ido depurándose quizá de las caprichosas incoherencias y arbitrariedades más flagrantes de procedencia decimonónica, pero que a la postre y en este sentido están muy cerca también del *falso histórico* puesto que, más que al propio testimonio material, se deben a la imagen tópica, así como al efecto decorativo y a la sensación de persuasión que con su impostado carácter genuino provocan ya no en el individuo que las posee y las vive, sino en el espectador que las contempla como algo singular y en buena medida ajeno.

Roma, archipiélago de la memoria. La ciudad del Duce entre mito, proyecto y realidad

Belén Calderón Roca

Grupo de investigación HUM 130. Universidad de Málaga.

RESUMEN

Entre 1922 y 1945 el gobierno fascista trató de aproximar la ciudad de Roma a la sociedad italiana mediante el direccionamiento arquitectónico, la reinención de su pasado histórico y la sacralización del mito de la Romanidad. Benito Mussolini, promotor absoluto de la resurrección de la grandeza imperial de la antigüedad romana, fue el artífice de una política de masas dirigida a consolidar la hegemonía del fascismo mediante una imagen urbana que ofrecía secuencias inconexas, falseadas y descontextualizadas de la realidad. En qué medida la historia de la urbe romana, capturada por la doctrina fascista y en concreto, por el pensamiento del Duce, es deudora del estrato mitológico quedará expuesto en estas páginas.

PALABRAS CLAVE: Benito Mussolini/ Urbanismo/ Arquitectura/ Historia/ Fascismo/ Tradición/ Mitología.

Rome, archipelago of the memory. The city of the Duce between myth, project and reality

ABSTRACT

Between 1922 and 1945 the fascist management try to approach Roma city to the Italian society by means of the architectonic way, make up the historical past and the sacralising of the Ancient Roman's myth. Benito Mussolini, absolute promoter of the resurrection of Ancient Roman's grandeur, was the author of one mass politic direct to consolidate the hegemony of the fascism by means of urban image that offered sequences unconnected, disort and out of reality context. In what extent the roman urban history, to catch for the fascist doctrine, and specifically, for the Duce's thinking is debtor of the mythologic stratum will be exhibit in this pages.

KEY WORDS: Benito Mussolini/ Town Planning/ Architecture/ History/ Fascism/ Tradition/ Mythology.

"Sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril", TZVETAN TODOROV, *Los abusos de la memoria* (2008).

"El mito priva de cada historia al objeto de su discurso. Y en tal caso la historia se evapora...". BARTHES R., *Mitti d'oggi* (1957)¹.

EL MITO.

El peso que adquiere la formación de mitos dentro de la cultura contemporánea, con respecto a las propiedades estructurales de la conciencia humana se revela con certeza. Gillo Dorfles plantea en su tesis la alternancia simultánea de mitos tradicionales y la aparición de nuevos procesos de mitificación inconscientes e irracionales.

* CALDERÓN ROCA, Belén: "Roma, archipiélago de la memoria. La ciudad del Duce entre mito, proyecto y realidad", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 367-384. Fecha de recepción: Septiembre de 2009.

¹ Todas las traducciones en italiano han sido realizadas de forma libre por la autora.

nales, de los que surgen como consecuencia, otra serie de mitos y símbolos². Los mitos emergen y se van consolidando a través del tiempo, como forma de comunicación tácita o explícita, y trascienden a las actividades intelectuales, a la producción artística, al lenguaje y a la vida espiritual de las sociedades, que los van incorporando incluso a realidades no condicionadas como el ser, la verdad o el valor³.

Admitimos el carácter narrativo del mito y su estructura semiológica, aceptándolo como un sistema de comunicación o lenguaje que transmite un mensaje concreto⁴. En su definición, el mito se construye asumiendo la representación mental o simbólica de una historia sagrada o bien, sacralizada, que relata hechos o acontecimientos que han tenido lugar en un tiempo preciso y significativo, asumiéndose universalmente como tal⁵. El mito, como lenguaje, hace referencia a una realidad obtenida a partir de una selección, independientemente de su objetividad o subjetividad, que debe proporcionar modelos de conducta a un individuo o grupo social, aportando sentido a su existencia⁶.

La identificación de las argumentaciones personales con los mitos se efectúa de acuerdo a una misión específica, que Leszek Kolakowski califica como una triple necesidad⁷.

En primer lugar, se trata de una necesidad de ser comprendido; de llenar de sentido la propia experiencia, legitimándola y relacionándola con una realidad no condicionada.

En segundo lugar, la necesidad de detener el espacio temporal y enmascarar la realidad con la continuidad de la forma mítica del tiempo. Exigencia de creer en la permanencia del pasado acumulado y detenido. Todo mito implica un sistema de valores propio en cuanto supone un recorte de la realidad⁸. Para lograr que un mito sea eficaz, a nivel temporal, estos valores deben tener un carácter irreversible, cíclico y sempiterno, y simbolizar la posibilidad de un renacimiento continuo⁹.

En tercer lugar, la necesidad de afianzar los valores constituye un tipo de herencia objetivada por la sociedad, con una duración determinada tendente a la desaparición. La estabilidad de los valores queda garantizada por la conciencia mítica, y el mitificador los dogmatiza, inclusive hasta el punto de cristalizar en doctrina. No obstante, la irracionalidad del mito sobrevendrá cuando en un grupo social, en vez de satisfacer las necesidades de los individuos, se tienda a crear otras nuevas falsificadas, irreales e ilógicas que se impongan a las otras con prioridad indiscutible.

² DORFLES, G.: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1973 (1ª ed. 1969), pág. 17.

³ KOLAKOWSKI, L.: *La presencia del mito*, Madrid, Cátedra, 1990 (1ª ed. 1972), págs. 9-11.

⁴ BARTHES, R.: *Mythologies*, Paris, Le SEuil, 1957, pág. 215.

⁵ PARAMIO, L.: *Mito e ideología*, Madrid, 1971, págs. 7-8 y 11.

⁶ ELIADE, M.: *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 14.

⁷ KOLAKOWSKI, L.: *op. cit.*, págs. 14-16.

⁸ BARTHES, R.: *op. cit.*, pág. 36.

⁹ ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1978, pág. 265.



La aparición de formas de consciencia humana que justifiquen la perpetuación de este sistema de estructura mitológica impuesta es calificada de ideología¹⁰, como en el caso del fascismo. Al igual que sucede con el mito, la ideología fascista proporciona un falso modelo de realidad que enmascara el verdadero objeto de conocimiento de un hecho o acontecimiento. Efectivamente, el mito se convierte en portador de una verdad particular, objetiva o subjetiva, para la que no existe modo alguno de confirmación empírica, pues no existe ningún acceso directo a ella que no haya sido contaminado por influencias filosóficas y literarias¹¹.

En cualquier caso, para la formación de mitos se suele recurrir a testimonios de diversa índole que sirvan para fortalecer, invalidar o completar la información de la que disponemos, igual que sucede con la información que tenemos acerca de un acontecimiento, cuando no conocemos con certeza la totalidad de las circunstancias que lo rodearon. Es posible que nos suceda al regresar a una ciudad que hemos visitado anteriormente, que aquello que percibimos al presente nos ayude a recomponer la imagen mental que teníamos, o bien, a recordar fragmentos de ella olvidados. Evidentemente, la percepción actual se ubica en el contexto de los recuerdos pretéritos, pero al mismo tiempo, ambas percepciones -pasada y presente- interactúan confrontándose simultáneamente, encontrando concordancias y divergencias en la búsqueda del reconocimiento de esa imagen inicialmente formada. Pero hemos de ir aún más lejos, nuestra confianza en la exactitud de los hechos puede basarse no sólo en nuestros recuerdos o impresiones, sino también en las aportaciones ofrecidas por los demás, generando, modificando o rectificando nuestra imagen¹². Ello nos remite ineludiblemente a la filosofía del conocimiento de Maurice Halbwachs¹³, para quien la memoria nace indefectiblemente de una construcción social, y justamente, la sociedad actúa como agente contextualizador y espejo de dicha memoria. Pues bien, memoria personal y memoria colectiva son manifestaciones de un mismo fenómeno social, de un idéntico lenguaje colectivo y de un sistema de convenciones, reglas y determinantes culturales propios. Naturalmente, la memoria colectiva suscita el sentimiento de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad, de acuerdo a intereses y creencias semejantes: "La memoria colectiva es un capital social intangible"¹⁴. Pero supongamos que no exista ningún testigo material y sensible de un hecho. Un individuo puede reunir a través de sus propios recuerdos descripciones de hechos o acontecimientos con gran exactitud, aún en los casos en los que las realidades de los mismos no sean discutibles, como por ejemplo, los mitos. Es decir, en muchas ocasiones nos encontramos ante datos abstractos que resulta imposible asociar a ningún recuerdo real, y a pesar de ello, podemos ubicar-

¹⁰ PARAMIO, L.: *op. cit.*, págs. 96-97.

¹¹ GADAMER, H. G.: *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997 (1ª ed. 1993 Siebeck, P., Turinga), pág. 42.

¹² HALBWACHS, M.: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 25-26.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ COLMEIRO, J. F.: *Memoria histórica e identidad cultural*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 15.



1. "Mussolini a cavallo", s.f.,
GUGLIELMO CIARANTINI,
Palazzo Comunale di
Corridonia, Italia.

los en el tiempo y el espacio. Basta con que otro individuo los evoque ante nosotros y nos facilite datos para la recomposición del hecho, pieza a pieza, a través de la construcción de la imagen mental que hacemos del mismo. Al alimentar reiteradamente la construcción mental de una imagen, asimilamos ésta como algo que realmente ha sucedido y dicha imagen consigue transformarse en recuerdo¹⁵. Desde el momento en que los individuos que son testigos de un hecho, o bien, son creadores de un determinado recuerdo o ideología, y aquéllos que no lo son, compartan pensamientos afines y sean capaces de identificarse como grupo, podrán llegar a confundir recuerdos y experiencias mutuas, desarrollando una memoria colectiva que se limitará a la intensidad de cohesión y duración de dicho grupo¹⁶. La memoria colectiva se distingue de la historia por ser una corriente de pensamiento con continuidad, es decir, posee la capacidad de rememorar aquellos fragmentos del pasado que son significativos para la conciencia del grupo que la mantiene; mientras que el grupo exista, existirá el interés por un determinado período histórico¹⁷.

Llegados a este punto, subyacen analogías entre el funcionamiento de la memoria colectiva defendido por Halbwachs, y el concepto de ideología de Althusser, como sistema de ideas o representaciones de la realidad que sirven para legitimar a

¹⁵ HALBWACHS, M.: *op. cit.*, pág. 28.

¹⁶ *Ibidem.*, pág. 29-30.

¹⁷ Tal y como define Maurice Halbwachs, a diferencia de la memoria histórica, la historia supone la sucesión de períodos históricos que se renuevan junto con tradiciones, grupos sociales, intereses o perspectivas de estudio. *Ibidem.*, pág. 81.



un grupo social¹⁸. Si tenemos en cuenta que cada grupo social se esfuerza por mantener un nivel de persuasión suficiente entre sus miembros, con la intención de prolongar la adhesión de éstos al grupo mediante recuerdos, pensamientos o ideologías que le son propios, existen ocasiones, en las que la memoria colectiva envuelve a las memorias individuales según las leyes del grupo y las exceptúa colectivamente. En este caso, el bagaje de recuerdos históricos pierde toda su independencia y éstos únicamente podrán ser proporcionados por el entorno¹⁹. Pues bien, si trasladamos este argumento al núcleo de nuestro trabajo, el fascismo actúa incidiendo en la formación inicial de los recuerdos de una ciudad inexistente y una historia irreal, sostenidos por la alimentación de un mito, que no es sino un hecho cuya realidad no es discutible. De este modo algunas ideas o símbolos se presentan bajo una imagen popular y accesible a la imaginación, al reconocimiento y al sentimiento de identificación. Llegados a este punto, la doctrina fascista estimula la construcción de una imagen mental pretérita convertida en recuerdo: la solemnidad de antigüedad clásica y las victorias de la Roma imperial confrontada con el presente, evocando la glorificación de los emperadores a través de la construcción del mito, necesario para aunar pasado y presente en la figura del Duce.

2. EL PROYECTO.

La *Marcia su Roma* en 1922, supondrá la llegada de Benito Mussolini al poder y el inicio del desarrollo de una política dictatorial fuertemente centralizada que transformará la realidad político-social italiana. La dictadura fascista se reflejará inmediatamente en el campo de la cultura, así como en las fuerzas intelectuales y artísticas del país, pues el gobierno llegó a imprimir en las letras aspectos derivados del carácter nacional, creando una literatura propiamente italiana. Aunque producida circunstancialmente, junto con la edición de revistas oficiales, ésta abarcaba un conjunto de obras más o menos afortunadas sobre cultura fascista que pretendían elogiar a Mussolini y su labor, así como proveer al Partido de una respetabilidad doctrinal, pero que en cualquier caso, constituyeron un magnífico documento para ilustrar la historia del fascismo²⁰. Conviene recordar que la promoción de una cultura propiamente fascista, surgió de la necesidad de dotar a la literatura, al arte y al pensamiento italianos de universalidad e internacionalidad, facilitando la accesibilidad de las masas²¹.

¹⁸ COLMEIRO, J. F.: *Memoria histórica e identidad cultural*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 16-17; Vid. ALTHUSSER, L.: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

¹⁹ HALBWACHS, M.: *op. cit.*, pág. 54.

²⁰ Cabe destacar la aparición de la revista *Architettura* (antigua *Architettura e Arti Decorative*) en 1927, primera revista italiana dedicada a la ciudad antigua y a las nuevas tendencias arquitectónicas, que se convertirá en el órgano difusor oficial del *Sindacato Fascista degli Architetti*.

²¹ PEÑA SÁNCHEZ, V.: *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del 'ventennio fascista' y su repercusión en España*, Granada, Universidad, 1995, págs. 124-125.



2. "Archeologi", GIORGIO DE CHIRICO, 1937 ca.

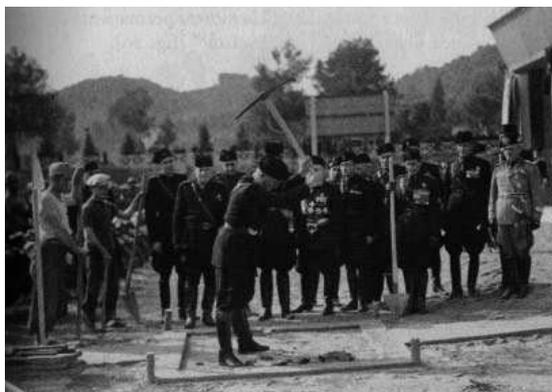
Aunque la antinomia fascismo-cultura provocó un desdoblamiento en el comportamiento de algunos intelectuales²²; por una parte, los que se opusieron a ser manipulados por el gobierno, y por otra, los que se declararon partidarios del partido fascista y vieron en el nuevo régimen un clima favorable y oportunidades para la creación. El debate cultural tan sólo podía desarrollarse por parte de éstos últimos, que debían someterse al férreo control del Estado. Se impuso una implacable censura sobre los medios de masas (radio y cine) y sobre la prensa, así como sobre la burguesía, considerada el grupo social que ejercía mayor presión cultural y económica. Se produjo un retorno a la exaltación de la tradición y sus valores, fomentando el culto a la romanidad mediante el uso de una retórica triunfalista de la patria. En los años veinte, el mito de la antigüedad clásica comienza a convertirse, a través de la revalorización de los vestigios arqueológicos, en fragmentos tangibles de la majestuosidad y excepcionalidad pretéritas. No obstante, tal y como apunta M^a Teresa Méndez Baiges²³, también ésta se ve distorsionada y modernizada en cierto modo por los arqueólogos, y se presta a ser satirizada. El pintor Giorgio de Chirico caricaturiza la arqueología a través del tratamiento que realiza en su pintura de las ruinas clásicas, exhibidas como universos portátiles y consumibles del pasado, accesibles a través de los medios que proporciona la modernidad.

Junto con el monopolio de los medios de comunicación, los viajes de Benito Mussolini por toda Italia constituyen otro soporte a la eficaz maquinaria de propagan-

²² Esta reacción fue denominada por Norberto Bobbio: "Nicodemismo". *Ibidem.*, pág. 102.

²³ MENDEZ BAIGES, M. T.: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, Madrid, UNAM, 2001, pág. 37.

3. “Duce architetto”.
Mussolini da el primer golpe
de piqueta para la construc-
ción del Foro Mussolini.
Roma, Istituto Luce. Archivio
Fotografico. 28-10-1937.



da del fascismo. Éstos se convierten casi en un ritual que coincide con fechas significativas del calendario fascista, y en Roma, Venecia, Florencia, Milán, Nápoles o Turín se inauguran frecuentemente escuelas, casas del fascismo, colonias paramilitares... para demostrar la voluntad de integración social del régimen²⁴. Todas las obras emprendidas por Mussolini en su itinerario encerraban un significado político que las identifican con la figura del Duce, quedando envueltas por un aura sagrada que las convertía en símbolos locales del fascismo²⁵. Movido por la necesidad de ser aprehendido, el Duce se encamina a hacia una poderosísima estrategia populista, sin duda, para lograr la adhesión de las masas al régimen como base de una política de base fideística y emotiva²⁶: “La apparizione del regime in un horizonte storico mitizzato, che trasforma la percezione del tempo cotidiano in qualcosa di straordinario, di unico”²⁷. De este modo, a los ojos del pueblo italiano Mussolini se inviste con el título de constructor de la nación, artífice de la nueva Italia que se sirve de la arquitectura para avivar el mito de sí mismo²⁸.

La política de Mussolini se dirige fundamentalmente, hacia la creación de la *Terza Roma*, a través de la potente metáfora que suponía la resurrección del renacimiento imperial de Italia al unísono de fascismo y arquitectura. A tal efecto, Roma constituye la ciudad *sine qua non* para llevar a cabo la misión de recuperar la grandeza y esplendor de antaño, despertando sentimientos de pertenencia a la comunidad en el pueblo italiano y alimentando el orgullo nacional; de esta forma sería posi-

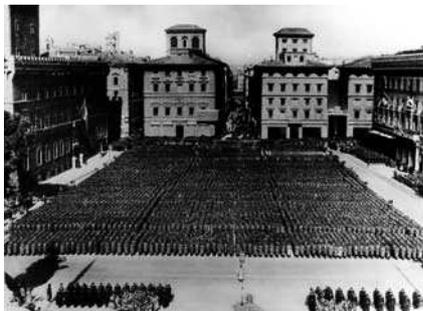
²⁴ 23 de marzo día de la fundación del fascismo, 9 de mayo fundación del Imperio, 28 de octubre *Marcia su Roma*, etc. NICOLOSO, P.: *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008, pág. 6.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem.*, pág. 3.

²⁷ DE FELICE, R. (a cura di): *Diario 1937-1943*, Milano, Rizzoli, 1990, pág. 140. *Cit* en NICOLOSO, P.: *op. cit.*, pág. 4.

²⁸ NICOLOSO, P.: *op. cit.*, pág. 5.



4. “La conquista de las masas”. Desfile homenaje a Hitler en Piazza Venezia, Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC), 1938.

5. Stadio dei marmi, en el Foro Mussolini (actualmente denominado Foro Italico). Tarjeta postal, s.a., 1939 ca.

ble superar incluso a las épocas romana antigua o renacentista: “Dopo la Roma di Augusto, dopo la Roma di Sisto V [si edificerà] la Roma di Mussolini”²⁹. Resultaba necesario por tanto, llevar a cabo titánicas obras urbanísticas e inventar un estilo arquitectónico imponente duradero, que fuese pura manifestación artística espontánea de la cultura arquitectónica italiana, y que sin renunciar a la modernidad, contribuyese a relatar la memoria de la nación, sintetizando además, la tradición clásica y el esplendor de la Roma imperial:

“Durare! Durare giorno per giorno, mese per mese, anno per anno!³⁰ Durare vuol dire affermare sempre di piú il regime, moltiplicare le `realizzazioni`, fascistizzare al massimo gli italiani”³¹.

De este modo, la arquitectura es elegida como el mecanismo para el sostén de la disciplina fascista, participando del proceso totalizador de la sociedad y modificando el carácter, los hábitos y la mentalidad de los individuos³². La obra del Duce debe quedar plasmada en los monumentos como símbolo de la herencia espiritual del período fascista y para ello es necesario renovar la impronta en las ciudades. Con lo cual, los monumentos deben concebirse como la personificación de su figura, para que las masas puedan aclamarle no sólo en el presente, sino a través de la renovación sempiterna. Y las generaciones futuras podrán continuar glorificando los hitos monumenta-

²⁹ “Il piano regolatore dell’Urbe nei rilievi della stampa romana”, en *Popolo d’Italia*, nº 29, gennaio, 1931.

³⁰ SUSMEL, D. (a cura di): *Benito Mussolini: Opera Omnia*, Firenze 1951-1981, vol. XXII, pág. 242.

³¹ DE FELICE, R. “La organizzazione dello Stato fascista 1925-1929”, en *Mussolini il fascista*, vol. II, Torino, Einaudi, 1968, pág. 362.

³² NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. XV-XVI.



les como ya se hizo en otros períodos históricos³³: “Italia debe asumir su destino de desafiar al tiempo y formar la nueva base de la memoria histórica de los italianos”³⁴.

Los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX -entre ellos el Futurismo- sometieron la realidad artística decimonónica a un proceso de recomposición; una reconstrucción del tiempo y del espacio que se confió al arte, considerado el único instrumento capaz de conseguirlo, y el futurismo contribuyó sin lugar a dudas, a fundar y difundir la doctrina fascista: “Noi vogliamo glorificare la guerra -sola igiene del mondo- il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore dei libertari...”³⁵. Mussolini comparte el pensamiento de hacer de la guerra una gran empresa educativa, un instrumento litúrgico necesario para modelar el carácter de los italianos, exaltar la fuerza colectiva del país y transmitir sensación de unidad de la nación. Y nos llama la atención, que el mayor número de intervenciones en el campo urbanístico coincidan con el segundo conflicto bélico mundial³⁶. Puede decirse que los futuristas reinterpretaron las raíces espirituales de la nación acomodándolas a los postulados fascistas, exponiendo como pretexto la forzosa adaptación de la sociedad a las exigencias de la vida moderna. Sin embargo, la reclamación de conservar los hitos monumentales como panegírico de la antigüedad imperial, situó a los futuristas en un segundo plano, fracasando éstos en el empeño de convertirse en el arte del Estado fascista. La presencia del fascismo en el mundo artístico y cultural se refrendaba por la existencia de una dialéctica entre modernidad y tradición. Aunque el Futurismo entraba en contradicción con dicha ideología, pues no servía para refrendar el carácter innovador que el fascismo debía asumir respecto de la historia y del pasado: “(...) eterna ed inutile ammirazione del passato, da ciu uscite fatalmente esausti, diminuti e calpesti?”³⁷, parece que la Roma mussoliniana era capaz de asimilar tales postulados, que perseguían acabar con la imagen arcaizante de las ruinas y las arquitecturas decrépitas, incorporándolos a la visión triunfal de la antigüedad clásica. Mussolini se sirve indistintamente de estilos arquitectónicos diversos para desenvolver sus acciones de propaganda política y aunque en un principio no estaba de acuerdo con ese modernismo racionalista, a mitad de los años 30 admite la moderación y la posibilidad de combinar formas arquitectónicas novedosas y consonantes con los presupuestos ideológicos del fascismo: “Puó rinascere una grande arte che puó essere tradizionalista e al tempo stesso moderna (...) bisogna creare l’arte nuova dei nostri tempi, l’arte fascista”³⁸.

Probablemente el Duce entendiese que la forma artística es deudora de un

³³ SUSMEL, D. (a cura di): *Benito Mussolini...op. cit.*, vol. XX, pág. 234.

³⁴ Traducción libre de la autora. NICOLOSO, P.: *op. cit.*, pág. XIX.

³⁵ “Manifiesto del Futurismo (1909)”, punto 9, en ZECCHINI, V. (a cura di): *Futurismo e fascismo: manifesti e programmi*, Bologna, 2000, pág. 20.

³⁶ NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. 53 y 57.

³⁷ “Manifiesto del Futurismo (1909)”, punto 11, en ZECCHINI, V. (a cura di): *op. cit.*, pág. 21.

³⁸ BIANCINI, B. (a cura di): *Dizionario mussoliniano*, Milani, Hoepli, 1939, cit. en CEDERNA, A.: *Mussolini urbanista*, Venezia, Corte del Fontego Editore, 2006 (1ª ed. Laterza, Roma, 1979), pág. 6.



6. FOSCHINI-SPACCARELLI: Proyecto (no realizado) para la modificación del entorno de la Fontana di Trevi, enmarcando entre pilastras y columnas la via San Vincenzo. Reproducido en la Revista *Capitolium*, 1925.

deseo implícito y una provocación deliberada y unívoca, de origen doctrinal, que persigue un fin determinado: hacerse entender, estimular la respuesta del espectador y conectarlo con el objeto creado. Cuando la forma artística gusta o agrada, simultáneamente, se conforma un argumento que valida el elemento visualizado, se emite por lo tanto un juicio en que se incluye una valoración, y se cimenta además un criterio. Kant reconocía una tendencia natural en las personas para universalizar los criterios y el valor de éstos en sí mismos respecto de los objetos, a través de formas simbólicas³⁹. Desde este punto de vista, la sensación de agrado atañe a la conciencia, transformándose en un sentimiento emotivo, que en una determinada situación, puede conducirnos a conectar nuestras experiencias personales con el valor que atribuimos a los objetos que las producen⁴⁰. Finalmente, el valor que permanece asociado en el tiempo al objeto, lo termina convirtiendo en un elemento descriptivo del mismo⁴¹. Afianzar los valores del fascismo mediante el aspecto estético desempeña un rol decisivo en el discurso de Mussolini. Gobernar un pueblo para el Duce pasa por la necesidad de evocar imágenes lo suficientemente sugestivas como para impresionar y seducir a las masas, y el culto a la belleza y a la forma se configuran como fundamentos esenciales de la concepción fascista italiana para conquistar la fidelidad el pueblo⁴². Por esta razón, en la dramatización propia de la política fascis-

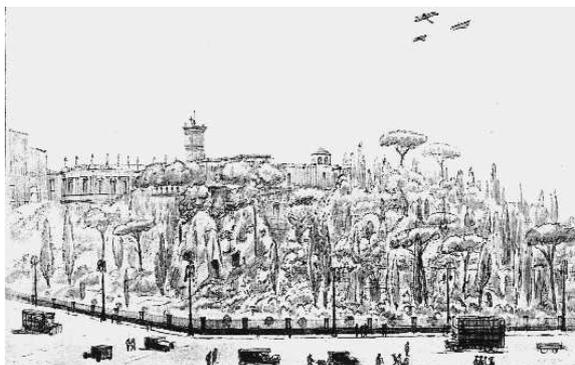
³⁹ BARBERO ENCINAS, J. C.: *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2003, pág. 115.

⁴⁰ *Ibidem.*, págs. 215-217.

⁴¹ *Ibidem.*, pág. 217.

⁴² BIANCINI, B. (a cura di): *op. cit.*, pág. 178.

7. ANTONIO MUÑOZ: *Primo progetto per la sistemazione del colle Capitolino verso via Tor de' Specchi, 1930.*



ta durante los años treinta, la ciudad de Roma se convierte en un inmenso archipiélago de escenarios teatrales, a los que se asiste para contemplar el alzamiento de nuevas arquitecturas que coexisten con estructuras preexistentes transfiguradas, pero en cualquier caso, ambientes fácilmente reconocibles como obra ejemplarizante del régimen, que al mismo tiempo, contribuyeron a edificar la imagen mítica del Duce.

Es posible que este ambiente de ebullición teórica direccionada favoreciese la reelaboración de la idea de Roma como gran capital, basada en modelos de otras capitales ochocentescas europeas como París o Berlín. No cabe la menor duda, de que la lectura social y política tradicional acerca de los fundamentos estratégico-militares de Napoleón III y el Barón Haussmann, respecto a las transformaciones urbanísticas de París hicieron mella en Mussolini⁴³. En efecto, la ciudad eterna representaba la materia prima perfecta para poder continuar fantaseando con la idea de restaurar la imagen gloriosa de tan ansiado pasado (quimérico e incongruente) y crear una nueva Roma Imperial a golpe de piqueta: “Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le parti del mondo: vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi del primo impero di Augusto”⁴⁴. La *Terza Roma* está por deconstruirse. Y justamente utilizamos este término porque la aporía a la que responde esta visión utópica de la realidad, conduce a desnaturalizar la connotación positiva de la palabra construcción. Pues efectivamente se trata de demoler y deshacer; confeccionar insólitos y artificiosos escenarios bajo la lógica del *durare*, que transformarán irremisiblemente los trazados urbanos en un fárrago de atmósferas ficticias. La legitimación de tamaña demencia vino con la institución del Goveratorato en 1923 y la ejecución del Nuovo Piano Regolatore del 31⁴⁵. Ambos proporcionaron carta blanca a las tentativas del

⁴³ DATO, G. (a cura di): *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Roma, Officina Edizioni, 1995, págs. 16-17.

⁴⁴ SUSMEL, D.: *op. cit.*, vol. XX, pág. 234.

⁴⁵ El plan urbanístico de 1931 será aprobado por Decreto el 6 de julio de 1931 y dos años más tarde, se determinaría su asunción ante la Cámara y el Senado por Ley 24 de marzo de 1932, n° 355.



8. Maqueta para la reorganización urbanística de la zona de piazza Venezia y los foros, s.a. ASC, 1938.

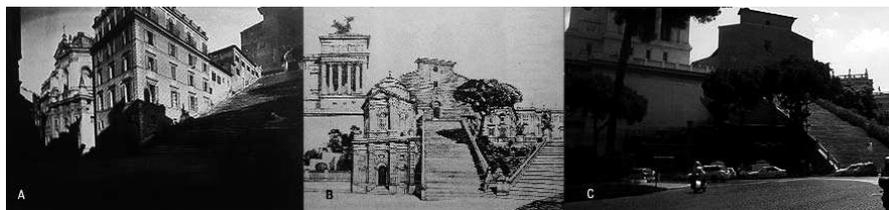


9. Trascipción del piano particularizado n° 5 para la remodelación de la zona comprendida entre piazza Venezia, el Campidoglio y los foros. ASC, 02-05-1932.

Duce para reinventar la imagen de Roma, destruyendo y manipulando el tejido urbano a su antojo y sacralizar los símbolos del mito fascista ritualizando cada actuación. Por ejemplo, la colina capitolina y el Campidoglio constituyeron una de las zonas predilectas del Duce, por sus cualidades para desarrollar la dualidad escenográfica omnipresente en su discurso: revolución fascista y tradición clásica, y aspirar así a obtener la admiración del mundo hacia Roma⁴⁶. Mussolini asume la decisión final de cada proyecto, desde su diseño hasta su ejecución y en cada aparición pública o en cada publicación, se revela su participación directa y constante, casi maníaca, en el vasto programa de actuaciones que preveía el Piano. A nivel teórico, las actuaciones contenidas en el documento consistieron fundamentalmente en el aislamiento de monumentos y la liberación de visuales y ambientes; en las zonas centrales se efectuarían los proyectos más importantes de *sventramento* (desmembramiento) de las masas arquitectónicas de inferior calidad arquitectónica y viejos núcleos más degradados -medievales y renacentistas en mayor medida-⁴⁷. Demoliciones que en un primer momento debían estar limitadas a algunos puntos concretos con cotas de población densa y habitabilidad insalubre, pero que en la práctica, la improvisación y la multitud de planos particularizados constituyeron la única unidad de actuación efectiva del documento. Por dura que pueda parecer esta crítica, la evidente instrumentalización que supuso el plan urbanístico emprendido por Mussolini se concluyó como una inextricable maniobra política camuflada bajo criterios de *risanamento*

⁴⁶ SUSMEL, D.: *op. cit.*, vol. XXVI, pág. 187. *Cit.* en NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. 49 y 51.

⁴⁷ PIACENTINI, M.: "Roma mussoliniana. Il progetto del piano regolatore della capitale", en *L'illustrazione italiana*, 1/3/1931, n. 9, vol. IX, Anno LVIII, 1931. Págs. 312-313.



10. A) *Via Giulio Romano y entrada a la piazza Aracoeli, e la iglesia de Santa Rita junto a un edificio barroco, 1887, s.n. Archivio Fotografico Comunale (AFC). B) GUSTAVO GIOVANNONI: Proyecto (no realizado) de reconstrucción y reubicación para la iglesia de Santa Rita, tras la remodelación de la plaza de Aracoeli. 1929. C) Piazza Aracoeli a los pies del Campidoglio en la actualidad. Con las sucesivas remodelaciones, la concepción de Miguel Ángel para esta plaza cerrada, estrecha y alargada se perdió para siempre. Foto: Autora. 2008.*

(regeneración) higiénico y ambiental⁴⁸. Las actuaciones urbanísticas orquestadas por el Duce no se ajustaron a ninguna disciplina de control urbanístico, y las fortísimas reestructuraciones que soportó el tejido histórico de la ciudad fueron en realidad, una auténtica excavación arqueológica de dimensiones descomunales que duró décadas. Las intervenciones originaron una trama urbana segmentada social y culturalmente, y desmenuzada en monumentos y edificios emblemáticos.

Entre 1926 y 1929 se llevó a cabo una irracional campaña de aniquilación de todo el barrio medieval a los pies del Campidoglio. Las múltiples excavaciones bajo la Piazza d'Aracoeli llevaron a la desaparición de la misma junto con las de Via della Bufola, Arco dei Saponari, Via della Pescheria y Vicolo della Campana; Santa Maria y San Andrea in Vincis; las casas medievales de Giulio Romano y Pietro della Cortona; el desmontaje y traslado de la iglesia de Santa Rita de Cascia (de Carlo Fontana) situada a los pies del Campidoglio, que fue recompuesta en 1940 en la via Montanara, en ángulo con la Piazza Campitelli; y la casa *seicentesca* de Miguel Ángel, que fue desmontada y reubicada en el Giannicolo, entre otros.

La unión de la Piazza Venezia con el Colosseo se efectuó mediante la técnica de la improvisación, y a medida que se realizaban las excavaciones arqueológicas se resolvían las decisiones. Los trabajos para la apertura de la via del Impero o dei Fori Imperiali (1932) comenzaron sin analizar siquiera la viabilidad de las obras o

⁴⁸ No nos detendremos en profundizar en estos aspectos, pues al respecto se pueden consultar los trabajos: CALDERÓN ROCA, B.: "La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 1: la instrucción sobre restauro urbano a través de la obra de Gustavo Giovannoni" y "La gestión de la ciudad histórica en la Roma Fascista 2: Urbanística, Piani Regolatori y conservación del Patrimonio a través de la trayectoria de Marcello Piacentini", ambos en *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 253-306.

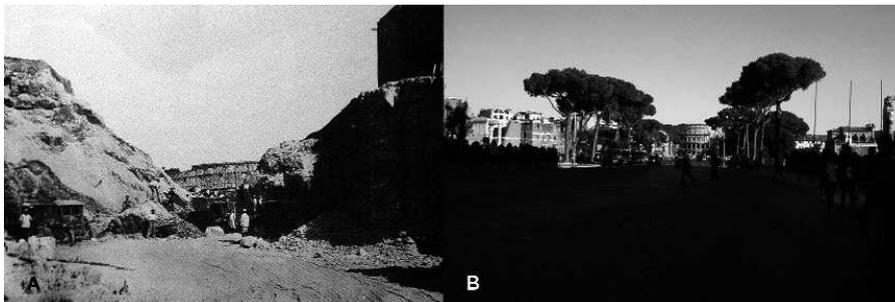


11. Demolición de los foros. AFC, 1932 ca.

la trayectoria de la misma. No obstante, la tentativa de la nueva arteria continuó su delineación, partiendo de un proyecto rectilíneo imposibilitado en sí mismo por las barreras geológicas de la colina, forzándose su trazado en base a condenar el entramado urbanístico medieval y gran parte de las fábricas de época romana y barroca que cubrían los foros⁴⁹ y configuraban las zonas comprendidas entre el Campidoglio, Foro Romano, el Palatino Trajano, Teatro di Marcello, Circo Máximo y Piazza Venezia. En el trascurso de las excavaciones en el Foro de Augusto (1924-26) se produjo el descubrimiento de los Mercados Trajanos y hubo que proporcionar una panorámica acorde con el efecto estético y escenográfico ansiado, mediante el aislamiento de los foros. Así pues en 1929, se demolieron la iglesia medieval de San Basilio, la de San Nicola ai Cesarini y el Palazzo Acquati. La zona más antigua, ubicada a ambos lados del Corso Vittorio Emanuele (desde Via Arenula, Campo dei Fiori, Via Giulia, Via Monserrato, Via Coronari, Via Governo Vecchio y Piazza Navona hasta Corso Rinascimento) se encontraba en avanzado estado de deterioro y se procedió al desmantelamiento y demolición de las áreas afectadas. La apertura de la Via delle Botteghe Oscure completó el sistema viario desde Piazza Venezia hasta Largo Argentina⁵⁰. La construcción de gran arteria del Mare (actual Via del Teatro Marcello) entre 1930 y 32, surgió de las demoliciones comprendidas entre la Piazza Venezia y

⁴⁹ Señalamos algunas de las pérdidas: los jardines del Cinquecento del Palacio Rivaldi; la iglesia de San Adriano (la Curia); de los santos Cosme y Damiano; la base del Colosso de Nerón y de la Meta Sudante (único vestigio de fuente monumental antigua conservada hasta la fecha); algunos pozos del siglo XVIII; importantes restos arqueológicos del período republicano; un magnífico fragmento de *opus incertum* y *opus reticulatum* de época imperial e incluso un templete de gran importancia para el estudio de la topografía de la Roma antigua: *Comitum Acilii*. En 1933 Via del Impero adquiere su aspecto definitivo tras la demolición del último bloque de casas emplazadas entre el foro de César y el de Augusto, así como de la iglesia de San Urbano y San Pantano. COLINI, A. M.: "Scoperte tra il Foro della Pace e l'Anfiteatro", en *Bullettino della Commissione Architettónica Comunale*, 1933, págs. 79 y ss.

⁵⁰ PIACENTINI, M.: "Problema difficili dell'urbanistica romana. Per un decoroso sopravvivere della vecchia Roma", en *Strenna dei romanisti*, XIV, Roma, Staderni Editore, 1953. Págs. 26-27.



12. A) Apertura de la antigua *via dell'Impero* desde *piazza Venezia*, con el Colosseo al fondo. AFC, 1932 ca. B) La gran "passaggiata archeologica": *via dei Fori Imperiali* en la actualidad. Foto: Autora. 2008.

la Bocca de la Verità, y produjo el aislamiento del Teatro Marcello (1926-1933) y la desaparición de diversas estructuras medievales que cerraban las arcadas del mismo; el aislamiento de los templos de Vesta y la Fortuna Viril, el Arco di Giano, la iglesia de San Nicola in Carcere y la Casa dei Cresenci⁵¹.

3. LA REALIDAD: ROMA, ARCHIPIÉLAGO DE LA MEMORIA.

La estrategia político-cultural emprendida por Mussolini estuvo dirigida a consolidar la doctrina fascista, configurándose como la primera tentativa seria de organización de fuerzas culturales agrupadas en torno a una ideología, que darán origen en 1925 al *Manifesto degli Intellettuali del fascismo*⁵². A partir de aquí el fascismo se insertaba en clave patriótica y nacionalista dentro de la tradición italiana, resumiendo lo más representativo de la propia historia del pueblo. El Duce supo aprovechar la debilidad política de sus adversarios para arraigarse profundamente en el tejido político y cívico italiano, esbozando los postulados ideológicos que definirían la futura política cultural del régimen mussoliniano⁵³. El Duce irá transformando velozmente la sociedad italiana en "la sociedad del espectáculo", y parafraseando a Luigi Pirandello: "todo aquello que es público se convierte inevitablemente en espectáculo", basta recordar los discursos de Mussolini en el Palacio Venecia, o cuando recorría a caballo la recién inaugurada *via del Impero* a modo de *condottiero* romano; ambas anécdotas constituyen memorables episodios de la historia italiana del espectáculo. El hilo conductor del discurso giraba en torno a colonizar la historia mediante la arquitectu-

⁵¹ Vid. CEDERNA, A.: *op. cit.*, págs. 129-196.

⁵² "Manifesto degli Intellettuali del fascismo", en ZECCHINI, V. (a cura di): *op. cit.*, págs. 69-75.

⁵³ PEÑA SÁNCHEZ, V.: *op. cit.*, págs. 118-119.

ra, convirtiéndose ésta en el *instrumentum regni*, la herramienta por antonomasia del gobierno para obtener el consenso de las masas, además de una fórmula magistral para mostrar y consolidar el propio poder, pues se consideraba un herramienta con gran capacidad de sugestión y eficaz como medio de comunicación.

Retomemos de nuevo el hilo de nuestro discurso principal, Roma concebida como un archipiélago de islas, de imágenes que evocan un pasado histórico dispar y fragmentado. El régimen de Mussolini manipuló la memoria histórica del pueblo italiano dejando vestigios arquitectónicos con mensajes erróneos e indelebles, pero afortunadamente, su convicción sobre la necesaria continuidad de los monumentos, para que éstos pudiesen arrojar significados y difundir eternamente el mito de la potencia y superioridad de la Italia fascista, quedó desmontada en la última etapa de la Segunda Guerra Mundial. Las arquitecturas edificadas durante el régimen fueron abatidas como símbolos falsos y retóricos de una dictadura que adulteró durante dos décadas la cultura artística de un país, transfigurando sus estructuras arquitectónicas y desdibujando el semblante de las ciudades. Las transformaciones urbanísticas resultaron más evidentes en Roma que el resto de Italia, y Mussolini no cesó en el empeño de alimentar con firmeza y absurda convicción, la idea de competir con la antigüedad clásica y tratar de aproximar el pasado de Roma a la población, mediante un proceso de construcción de imágenes disgregadas, resemantizadas y anacronizadas. De ahí que el centro histórico de Roma sea en realidad, un archipiélago de la memoria. Socialmente, la imagen de la memoria de la ciudad -descontextualizada y falseada-, se utilizó para mantener una apariencia de continuidad histórica con el pasado que en realidad no existía, pero que resultaba necesaria para moldear la identidad cultural de la sociedad. En consecuencia, cualquier forma de pensamiento contrario a esa "idea de continuidad histórica" debía ser erradicada. De ahí que durante el *ventennio* el pasado se reinvente continuamente y la historia se transforme en metahistoria, sin duda para reforzar una pseudomemoria construida sobre pilares mitológicos, satisfaciendo así la triple necesidad que abordábamos en los primeros párrafos de este trabajo:

1. Necesidad de ser comprendido. Mussolini hacía constante referencia a la necesidad del hombre de dotarse de símbolos que sirvan para reforzar su identidad. En estos términos, se sirvió de la arquitectura para realizar su proyecto antropológico de rehacer la historia italiana y construir al *uomo nuovo*.

2. Necesidad de detener el tiempo. El Duce concebía un proyecto ideológico más eficaz, cuanto mayor fuese su capacidad para transmitir un mensaje y la posibilidad de eternizarlo. Los monumentos, por su función pedagógica, constituyen símbolos de la hegemonía política y por ello debían poseer la condición de durabilidad: "la arquitectura con su constante presencia modifica el carácter de las generaciones"⁵⁴.

3. Necesidad de afianzar los valores. El Duce se consideraba a sí mismo una figura carismática de naturaleza guerrera, que fue elegida para guiar los destinos de la nación italiana y consolidar su civilización, capaz de dominar al mundo como en época imperial. Convencer a la población de su misión revolucionaria y arraigar el fascismo en la tradición italiana constituyó el principal valor de su doctrina. Para ello hubo de aglutinar al pueblo en torno a la figura de un nuevo César, icono que personificó él mismo, modelo de hombre nuevo, guerrero y constructor al mismo tiempo⁵⁵.

4. EPÍLOGO.

Walter Benjamin afirmaba que la ciudad histórica es experimentada principalmente, dentro de la dimensión del recuerdo. Para el nativo, la esencia urbana se halla en las modificaciones que el texto-ciudad le ofrece, mientras que para el forastero, dicha esencia reside en la inmediatez del instante captado. De ahí la importancia para la memoria que reclama Alberto Maria Racheli, pues afirma que ésta constituye la superposición de recuerdos e imágenes colectivas que no deben jamás extirparse de la compleja sucesión temporal y espacial que constituye la realidad urbana⁵⁶. Las imágenes fragmentadas que exhibe la urbe romana en la actualidad son adquiridas por nuestra mente a través del recuerdo, conformando una secuencia de formas en las que a menudo, no existe diálogo semántico continuado. Las formas de la ciudad histórica no pueden transmitir su mensaje completo, debido a que no se ha preservado la combinación sintáctica entre las formas y su contexto narrativo.

Como bien afirma Racheli, durante años se han ocasionado daños irreparables a un vasto territorio de la historia, sin actitudes, ni aptitudes para valorar la pluristratificación que los mensajes arquitectónicos de la ciudad ofrecía. La presencia de la infraestructura que constituye el contexto determina el sentido final del mensaje, y por lo tanto, la carga semántica de las formas y la asociación de contenidos, así como las intrahistorias particulares vinculadas a la historia de la ciudad, se desvanecen con la eliminación del contexto que las articula y les confiere pertinencia formal. Comunicar significa etimológicamente poner en común, y una situación no puede ser plenamente aprehendida y compartida si no consideramos las interrelaciones que la caracterizan⁵⁷.

⁵⁴ Voz de la palabra *Architettura* recogida en "Dizionario del fascismo", en *Dizionario di politica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1940, vol. I, pág. 159.

⁵⁵ NICOLOSO, P.: *op. cit.*, págs. XVI; 58 y 61.

⁵⁶ RACHELI, A. M.: *Antico e moderno nei centri storici. Restauro urbano e architettura*, Roma, Gangemi, 2003, pág. 57.

⁵⁷ CALDERÓN ROCA, B.: "Más allá del patrimonio arquitectónico: La ciudad histórica como imagen simbólica de una identidad cultural en construcción", en *Isla de Arriarán*, nº XXIX, junio 2007, pág. 96.



Nos encontramos en un momento histórico en el que debemos de nuevo rehacer la historia, sin encubrir o adulterar episodio, hecho o acontecimiento alguno. La continuidad de la memoria colectiva depende de la capacidad de los individuos para rememorar cualquier fragmento del pasado que sirva para hacer legible la ciudad, y ésta debe reactivarse "(...) nutriéndose progresivamente de recuerdos que la propia comunidad va incorporando y verificando paulatinamente a su propia memoria"⁵⁸. Afortunadamente, tras décadas de infausto silencio, la ciudad histórica de Roma aprende a relatar su significado más íntimo.

⁵⁸ *Ibidem.*, pág. 82.



El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa

Luz María Gilabert González¹
Universidad de Murcia

RESUMEN

La preservación del patrimonio arqueológico industrial, especialmente el arquitectónico, ha planteado en las últimas décadas la necesidad de darles nuevos usos para su correcta conservación. Una de las experiencias más interesantes desde este punto de vista ha sido la reconversión de antiguos edificios industriales en museos. En este estudio, se realiza un análisis histórico por las diferentes tipologías y modelos museísticos desarrollados en los distintos testimonios industriales de Europa.

PALABRAS CLAVE: Museo/ Patrimonio Industrial/ Europa.

The industrial heritage and the museums: historical evolution and offers for museums in Europe

ABSTRACT

The preservation of the industrial archaeology heritage, particularly architectural buildings, has raised the need to propose new uses for their proper preservation in the last decades. From this point of view, the redesigning of old industrial buildings into museums has been one of the most interesting experiences. This paper offers a historical analysis of the models and typologies of museums developed in the different industrial testimonies in Europe.

KEY WORDS: Museum/ Industrial Heritage/ Europe.

1. IMPORTANCIA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL.

Durante siglo y medio, el concepto de patrimonio se limitó a identificar como bienes patrimoniales sólo aquellos monumentos y objetos valorados por su carácter artístico o histórico, tal y como señalaba su clásica denominación². Este concepto restringido, si bien favoreció la tutela y conservación de los monumentos, provocó la pérdida de numerosos testimonios dotados de capacidad documental por no ser considerados relevantes para la historia de la cultura. Tras la Segunda Guerra Mundial, se incluyó bajo un nuevo concepto de patrimonio, ahora llamado cultural, a todo un conjunto de tipologías exponentes de “civilización” que por su carácter social, por su valor para la identidad cultural o por su función de destino público eran dignos de ser protegidos³.

* GILABERT GONZÁLEZ, Luz María: “El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa”, en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 385-402. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ Este trabajo es resultado de la ayuda (05137/FPI/06) concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010.

² El concepto de patrimonio histórico-artístico implica un juicio de valor amparado en criterios estéticos o históricos, que explicita la importancia que una obra u objeto reviste para el desarrollo del arte o de la historia.

Esta nueva definición demostró un aumento en los parámetros con los que se medían los bienes patrimoniales, pasando a valorar no sólo aquellos objetos con significación histórica o artística, sino también a todos los elementos que como testimonio y documento de una época eran preciso conservar y difundir, ya que permitían un mayor conocimiento del pasado de la humanidad además de un reforzamiento de la memoria colectiva de la sociedad. Desde este punto de vista, los bienes de la industrialización pasaron a ser incluidos como una categoría más dentro del nuevo concepto de patrimonio cultural, evidenciando su necesidad de preservación y su puesta en valor.

Hoy el patrimonio industrial integra todos los restos materiales, formas y elementos del proceso industrializador capitalista, generados en el desarrollo histórico de los siglos XVIII y XX por las actividades productivas y extraídas del hombre, así como aquellos testimonios relativos a su influencia en la sociedad industrial⁴. Comprende una gama muy diversa de tipologías: monumentos, artefactos o máquinas, documentos y registros orales, como testimonios del pasado económico, técnico y social producido por la revolución industrial. Todo ello da como resultado un concepto de patrimonio industrial pluridisciplinar que tiende a asociarse de una forma muy estrecha con varias disciplinas y materias de conocimiento como la Arqueología, la Historia del Arte, la Etnografía y la Antropología. Una de las características principales de estos bienes patrimoniales es su relación con el lugar, tanto geográfica como topológicamente, pues la industrialización fue una consecuencia directa del uso que la sociedad hizo del medio físico. Esta vinculación se estableció por su natural dependencia con el entorno urbano o rural debido a la necesidad, por ejemplo, del suministro de materiales, de las fuentes de energía, del transporte o de la concentración de mano de obra. La estricta conexión funcional con el medio urbano llevó a formar auténticas ciudades industriales, que a veces se conectaron con otras o con los puntos de suministro o transporte, extendiéndose por todo un territorio llegando a formar verdaderos paisajes industriales⁵.

Pero para su valoración, el patrimonio industrial se enfrenta con enemigos muy poderosos, entre ellos, una frágil sociedad contemporánea que identifica la industria con experiencias vitales frecuentemente negativas: la contaminación, el trabajo, el ruido, etc. También, el hecho de dar la categoría de bien patrimonial a un

³ Por medio de la Ley del 26 de abril de 1964, el Parlamento italiano instituyó la Comisión Franceschini. Esta comisión emitió una declaración de principios en la que definió el "bien cultural" como "todo bien que constituya un testimonio material dotado de valor de civilización", al mismo tiempo, estableció un amplio elenco de las categorías de los objetos integrantes en los bienes culturales. GONZÁLEZ-VARAS, I.: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 2003, pág. 46.

⁴ ÁLVAREZ ARECES, M.A. (2006), "Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado", en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*, Gijón, pág. 327.

⁵ HUMANES, A.: "La necesidad de un plan para el patrimonio industrial", *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 7, Madrid, 2007, pág. 46.



conjunto de estructuras y objetos que han sido empleados por el hombre hasta fechas muy recientes tiene la desventaja de ser menos reconocible por una parte de los ciudadanos. Esta situación se traduce en la necesidad de un proceso de sensibilización social y de reconocimiento intergeneracional de unos elementos –desde el mínimo utensilio hasta el territorio–, como parte del bagaje cultural de la sociedad industrial y en los que poder proyectar unos valores históricos, estéticos y culturales como propios integrantes del patrimonio de la humanidad.

Una vez desaparecida la motivación económica y productiva que propulsó la construcción de los complejos industriales, se produjo el abandono y la demolición incontrolada de estos edificios fabriles. Fue en la década de los años setenta del siglo XX, cuando la sensibilización social por las ruinas industriales provocó la necesidad de buscar soluciones con propuestas de intervención fundadas en la idea no tanto de suprimir como de proteger y conservar las estructuras, edificios y espacios industriales abandonados⁶. Una idea que parecía aconsejable por varias razones: por su condición de vestigios del pasado con valor testimonial o como elementos de la arqueología industrial; por tratarse de un recurso con atractivos “per se”, susceptible de actuar como reclamo cultural y, por tanto, de convertirse en producto turístico; y por operar como un factor de revitalización socioeconómica y de recuperación de la identidad para los territorios en crisis⁷.

Fue entonces cuando el edificio industrial comenzó a gozar de su nueva condición como monumento. Hasta ese momento sus transformaciones habían sido realizadas por las propias exigencias de la producción. Con el desuso de las instalaciones industriales éstas quedaron abiertas a nuevos cambios, pero ahora basados en la reutilización, la rehabilitación y la restauración como bienes del patrimonio industrial. Conceptos que no hacían referencia precisamente a servicios de primera necesidad ya superados, sino a mejoras ambientales, urbanas y sociales que pretendían conseguir una mejor calidad de vida de la sociedad posindustrial⁸.

Entre las posibles intervenciones que caben desarrollar en un edificio industrial para su salvaguarda, podemos distinguir entre aquéllas centradas en los aspectos puramente materiales o constructivos del mismo –conservación, consolidación y restauración– y las referidas a su uso –reutilización y rehabilitación–⁹. Sólo en el caso

⁶ En 1962, la destrucción de la estación de ferrocarril de Euston en Reino Unido fue la desencadenante de la sensibilización social y el nacimiento de una corriente de pensamiento sensible por el estudio y la preservación del patrimonio industrial que dará lugar a la gestación de una nueva disciplina científica: la Arqueología Industrial. Además, se sucedieron una serie de iniciativas por parte de las instituciones europeas e internacionales como la UNESCO.

⁷ BENITO DEL POZO, P.: “Patrimonio industrial y cultura del territorio”, *Boletín de la Asociación de Egresados y Graduados*, nº 34, Perú, 2002, pág. 217.

⁸ El mejoramiento de la calidad de vida que se plantea como principal objetivo del desarrollo social, económico y cultural, pasa por la búsqueda necesaria de un equilibrio entre la calidad de los seres humanos y los recursos de su entorno.

⁹ CANO SANCHIZ, J.M.: “La fábrica de la memoria. La reutilización del patrimonio arqueológico industrial como medida de conservación”, *Antiquitas*, nº 18-19, Córdoba, 2007, pág. 266.



1. Fachada del Conservatorio Nacional de Artes y Oficios (París).

de elementos representativos a los que no se les puede aplicar ninguna función práctica, su intervención se limita a su restauración. En el resto de ejemplos, la actuación de naturaleza arquitectónica carecerá de sentido sino va acompañada de la reinstauración de una funcionalidad en el edificio porque “no es el principio de restauración como política primordial el que permitirá recuperar el espacio, pues un edificio o conjunto histórico que mantiene sus espacios obsoletos en los usos y con una rentabilidad no actualizada hace inviable la operación restauradora”¹⁰. Por tanto, sin una nueva función, independientemente de para qué usos, el inmueble está condenado a la degradación, incluso después de su restauración.

Es tal la libertad que caracteriza a las intervenciones en monumentos industriales que podemos considerar las distintas formas de actuación como interpretaciones diferentes de una misma manera de intervenir sobre una edificación existente. Por ello, la reutilización de un bien arqueológico industrial supone un esfuerzo de imaginación, que va desde soluciones que desean “vaciar” el complejo industrial hasta la opción más conservacionista que defiende la permanencia del legado industrial en su integridad. Entre ambas opciones extremas hay una gran diversidad de posibilidades e interpretaciones creando en la actualidad un panorama totalmente variopinto.

Sin duda, una de las experiencias más interesantes, desde el punto de vista de la conservación del patrimonio industrial y de su reutilización, es la renovación de

¹⁰ ÁLVAREZ ARECES, M.A.: “Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado”, en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*. Gijón, Trea, 2006, pág. 339.



antiguos espacios industriales en museos. En las últimas décadas, la musealización del patrimonio industrial ha significado importantes aportaciones en el campo de la museografía con una gran variedad de tipologías que van, desde aquellas iniciativas donde el edificio industrial da sede a su propio museo, a otras posibilidades museográficas donde la colección no guarda ninguna relación con el sector industrial al que pertenecía la fábrica. En este sentido, la museología juega, por un lado, con la amplia gama de edificios que engloba la arquitectura industrial y, por otro, con la relación de interdependencia que tiene el monumento con su entorno y con su función productiva; ofreciendo un extenso abanico de modelos diferentes fruto de las interpretaciones que bajo el concepto de museo se pueden hacer del patrimonio industrial.

2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS MUSEOS INDUSTRIALES.

Para hablar de la musealización de edificios y sitios de arqueología industrial es necesario realizar un repaso histórico a partir de los objetos de la industria que representaron, a finales del siglo XVIII, el primer motor del interés por la museología técnico-científica, para entender cómo se llegó a la necesidad de salvar los edificios industriales e incluso conservar sus propios contextos territoriales. Comenzamos este recorrido desde el nacimiento de los museos especializados en la ciencia y la tecnología hasta la creación de parques industriales.

Los primeros museos de ciencia y tecnología.

El testimonio de un primer interés y aprecio hacia la técnica y las artes industriales se encuentra ya en la Francia revolucionaria efectuando una labor pionera en los procesos de musealización de espacios industriales. El llamado Conservatorio Nacional de Artes y Oficios de París, fundado por el abad Grégoire en 1794 e inaugurado ocho años después, fue el primer museo público de la técnica, la ciencia y la industria, y un precioso testimonio del nacimiento de la museografía técnica y científica¹¹ [1]. La preocupación de su creador era la de revalorizar las artes mecánicas facilitando el intercambio y la difusión de los inventos y los usos industriales, a los que el corporativismo gremial, todavía muy poderoso, impedía su difusión¹².

Instalado en el priorato de Saint Martin des Champs -un complejo edificio medieval con una serie de construcciones realizadas en el siglo XVIII-, fue reformado por el arquitecto Leon Vaudoyer, entre 1838 y 1872, para sistematizar el museo

¹¹ CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003, pág. 12.

¹² BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997, pág. 262.



2. *Entrada del actual Museo de las Artes y los Oficios (París).*

dando cuerpo a la idea de un “templo laico de la época positivista”, a través de las transformaciones de la iglesia en sala de máquinas y del comedor en biblioteca¹³ [2]. La administración francesa salida de la Revolución del 89, impulsará un movimiento de creación de museos de artes decorativas e industriales que se extenderá por las provincias de Francia¹⁴.

En Inglaterra también se produjo el debate sobre la exposición de objetos industriales. En este contexto, sir Henry Cole funda, en 1852, el Museo Kensington para dar permanencia a la colección de los productos de la industria contemporánea que habían sido exhibidos en la recién concluida Exposición Universal celebrada en Londres. En 1856, bajo el nombre de Museo Nacional de Arte y Diseño, la colección industrial pasa a ser instalada en un edificio de hierro y cristal acorde con la modernidad de los objetos, y en 1899, la institución será rebautizada pasando a llamarse como Museo Victoria y Alberto, en homenaje a la reina y su esposo, convirtiéndose en el museo de artes decorativas más grande del mundo.

La fórmula londinense tuvo un éxito fulgurante y, entre 1860 y 1880, numerosas capitales europeas se prestaron a reproducir la idea, si bien, en muchos casos fue debida a la iniciativa privada: Viena crea el Museo Nacional de la Ciencia y la Industria

¹³ CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003, pág. 12.

¹⁴ El primero de ellos fue el Salón de las Flores en el Museo de Bellas Artes de Lyon (1801), continuado con el Museo de Cerámica en Sévres y Limoges (1853), la Galería de Encaje en Puy (1854) y el Museo de Porcelanas en Nevers (1872).



(1863) y, Hamburgo y Berlín abren sus museos de ciencia y tecnología en 1872 y 1881 respectivamente. Todos estos ejemplares europeos tendieron a responder a una doble vocación que aún la idea de museo como guardián y testimonio de las industrias del pasado y muestra la vitalidad de los productos tecnológicos modernos¹⁵.

Los museos al aire libre.

En 1891 nació en Suecia el concepto de museo al aire libre, concretamente, en la sección al abierto de Skansen del Museo Nórdico de Estocolmo, fundado por Arthur Hazelius. En el Museo Skansen, Hazelius mostraba las viviendas rurales más representativas del paisaje sueco que fueron trasladadas de su emplazamiento original y acondicionadas con un mobiliario adecuado a su época histórica, tratando de recuperar y documentar la tradición etnoantropológica del pueblo sueco: la vida, la producción, la actividad, el folklore, la arquitectura y el entorno. Paradójicamente, esta necesidad nació como reacción a la globalización y la homogenización de la revolución industrial, es decir, el miedo a la pérdida definitiva de las tradiciones de la vida cotidiana y de las costumbres locales que se encontraban en riesgo de desaparecer.

Con una nueva forma de exposición original e inédita frente al modelo clásico de finales del siglo XIX, el museo pasó a tener "tres dimensiones"¹⁶ -rompiendo con la simple secuencia de objetos en la pared- y se transformó en un lugar donde era posible vivir una experiencia espacial completa y capaz de ofrecer un testimonio creíble del mundo rural. Tras esta iniciativa, aparecieron otros museos al aire libre en algunos países del norte de Europa como los de Oslo en Noruega (1894), de Lyngby en Dinamarca (1901), de Turku en Finlandia (1906) y de Arnhem en Holanda (1912), sucediéndose una cadena de fundaciones en los Países Bajos, Alemania y, sobre todo, en los Países del Este.

Los modernos museos de industria: nuevas tipologías.

La creación de los museos al aire libre en los países escandinavos habían tenido la necesidad de resolver determinados aspectos prácticos que, según Lopes Cordeiro, hoy en día se englobarían en la museografía industrial¹⁷. Pero en realidad, ésta comienza a afirmarse plenamente después de la década de 1960, como una emergencia de los modernos museos industriales surgidos a consecuencia del desarrollo de la Arqueología Industrial -como disciplina académica- y el despertar de una conciencia social por conservar estos testimonios, especialmente en aquellas regiones europeas donde con más fuerza se había sentido la revolución industrial.

¹⁵ BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997, pág. 266.

¹⁶ CONTI, G.: *La nuova cultura del recupero*. Bologna, Clueb, 1995, pág. 141.

¹⁷ LOPES CORDEIRO, J. M.: "Museología y museografía industrial", en ÁLVAREZ ARECES, M. A. (coord.): *Arqueología Industrial, Patrimonio y Turismo Cultural*. Gijón, Trea, 2001, pág. 47.

Es entonces cuando se desencadena una revisión de los planteamientos que subyacen a los viejos museos de la ciencia y de la técnica, dejando de ser meros testimonios del progreso para pasar a prestar una mayor atención a la dimensión humana de la industrialización, al tiempo que se desarrollaron nuevas concepciones museísticas con el fin de recuperar el patrimonio industrial de Europa¹⁸.

Además, los cambios operados por la Nueva Museología se dejaron sentir en las nuevas funciones que debían cumplir los museos. A las tradicionales funciones de salvaguarda y protección del patrimonio cultural se añadió un nuevo cometido al servicio de la sociedad, contribuyendo a programas de desarrollo social y económico de sus comunidades, y llegando incluso a transformarse en un recurso para el aprovechamiento turístico. Surgen así los museos centrados expresamente en la difusión y comprensión de los restos materiales de la industrialización, fundamentados en la creación de ecomuseos y la musealización "in situ" de estructuras e instalaciones industriales. Los museos de sitio¹⁹ tratan de musealizar en su lugar de origen los viejos edificios de la industrialización con colecciones puntuales y concretas referidas a un único centro productivo, y con la finalidad de mostrar y hacer comprensibles sus contenidos como testimonio del ambiente económico, técnico y social de la época en que se encontraban en funcionamiento. Esta tipología de museo industrial se concretó por primera vez en el Museo de Ironbridge, emplazado en el valle del río Severn, región que fue el principal centro de producción de Gran Bretaña. En 1968 se creó una fundación para la recuperación del patrimonio industrial del valle, preservando a lo largo de doce kilómetros todos los emplazamientos industriales y sus técnicas de producción. Comenzaron con la restauración de un puente del siglo XVIII y, en 1979, se inauguró un museo del hierro. Poco tiempo después, se concretó la reconstrucción de un pueblo típico de la época victoriana y se restauraron dos caserones y varias viviendas obreras. Además se transformaron en museos la fábrica de cerámica de Jackfield y la de porcelana de Coalport²⁰.

Posteriormente, los museos de sitio se extendieron por todos los países desarrollados y su número fue creciendo de forma espectacular siendo hoy la tipología más abundante de museo industrial. El ejemplo más emblemático es la planta de siderurgia Völklingen (Alemania), que fue el mayor emporio manufacturero de perfiles metálicos del país y tras su cierre, en 1986, se conservaron todos los elementos del sistema productivo, siendo declarada por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en 1994.

Un paso más hacia la conquista de nuevos modelos museísticos se producirá

¹⁸ BENITO DEL POZO, P.: "Patrimonio industrial y cultura del territorio", *Boletín de la Asociación de Egresados y Graduados*, nº 34, Perú, 2002, pág. 218.

¹⁹ Según el ICOM, el museo de sitio está concebido y organizado para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto.

²⁰ CONTI, G.: *La nuova cultura del recupero*. Bologna, Clueb, 1995, pág. 142.



en Francia con la creación de un nuevo tipo de institución conocida con el nombre de ecomuseo. Una tipología basada en la idea de conservar y presentar “in situ” los elementos patrimoniales de un territorio y donde la comunidad local es una activa participante en el proyecto de musealización. Consiste en un proceso dinámico de desarrollo local y de ordenación territorial integral, que recupera ambientes y paisajes industriales para actividades de ocio y consumo enfocadas a dinamizar zonas deprimidas o en crisis a través de tres pilares fundamentales: la población, el territorio y el patrimonio. De esta forma, en el concepto de ecomuseo subyacen los principios básicos de la Nueva Museología: territorialidad del campo de intervención, servicio a la comunidad y activa participación de la población local²¹. Además, ofrece nuevas posibilidades frente al concepto tradicional de museo porque representa un proyecto abierto, participativo e integrador que se extiende por un territorio donde se ponen en valor tanto sus elementos como sus identidades culturales y naturales, y que necesita de la participación del público como de la población autóctona para desarrollarse. Así, frente al convencional concepto de edificio como contenedor del museo, se prefiere el de territorio –como estructura descentralizada-; el de patrimonio –material e inmaterial, natural y cultural- sobre el término tradicional de colección; y el de comunidad -desarrollo de una sociedad concreta- sobre el indeterminado de público²².

La primera experiencia en este tipo de intervenciones se produjo, entre 1971 y 1974, en Le Creusot-Montceau-Les Minessobre, un territorio de trescientos noventa kilómetros cuadrados y con una población de mil habitantes, al sur de la región de Borgoña. El proyecto ideado por Marcel Evrard²³ y en colaboración con la población tenía la finalidad de reactivar una importante zona minera y de siderúrgica que decayó en los años setenta. Para llevarlo a cabo, se reutilizaron los edificios con valor patrimonial para museos, escuelas-taller o itinerarios, y se recuperó el medio ambiente para ir recreando las formas de vida y de trabajo tradicionales. La sede del museo se estableció en el Château de la Verrerie, una vieja fábrica real de vidrios del siglo XVIII, y desde aquí se coordinaba la visita por una serie de edificios repartidos en dos conjuntos de actividades: el de las industrias metalúrgicas y del transporte en Le Creusot, y el de las extractivas del carbón y sus industrias derivadas en Montceau. Así, “se configuró un museo del tiempo y del espacio, un laboratorio in situ, realizado por la propia comunidad y dirigido por tres comités: usuarios, administradores y personal especializado”²⁴.

Esta nueva generación de museos industriales se acompañará, ya en la década-

²¹ CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003, pág. 14.

²² ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, págs. 102-103.

²³ Con el apoyo de Hugues de Varine-Bohan y Georges Henri-Rivière, ambos realizaron una definición de ecomuseo referida a sus diferencias con los museos tradicionales.

²⁴ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994, pág. 74.

da de los años ochenta, con otro fenómeno denominado como turismo cultural, que dará lugar al nacimiento de otro tipo de experiencias sobre la recuperación del patrimonio industrial conocidas como parques patrimoniales. Un parque patrimonial puede considerarse como un proyecto que intenta unir recursos culturales a partir de una historia motriz territorial, con un sentido de coherencia y estructuración mediante una hipótesis de interpretación de un episodio relevante de la historia, y avanzar unos criterios para la ordenación de un territorio y para la gestión correcta de sus recursos²⁵. Como ejemplos de parques patrimoniales encontramos a los parques temáticos mineros, los complejos portuarios y los valles industriales. Todas estas iniciativas buscan contribuir a la disminución del impacto negativo producido por la crisis industrial de ciertas áreas de Europa, cuyos territorios son identificados con actividades productivas y que contienen multitud de recursos patrimoniales, culturales y naturales significativos que pueden ser explotados para fines culturales y turísticos generando así un nuevo desarrollo económico local. En estos casos, se trata de dar una mayor valoración a la adecuación del lugar y una puesta en valor del patrimonio a escala territorial quedando integrado dentro de programas de ordenación del territorio. También, se trata de salvaguardar todo tipo de elementos del patrimonio más significativo para la identidad de las comunidades que vivieron y trabajaron en estas zonas.

Dentro de este panorama museístico también debemos resaltar la importante propuesta de Cataluña. En 1984 inauguró su Museo de la Ciencia y de la Técnica²⁶, instalado en un antiguo vapor textil lanero de Tarrassa -la fábrica Aymerich, Amat i Jover- construido por Luis Muncunill en estilo modernista. Este museo fue el germen y la sede central de una red formada actualmente por dieciocho museos industriales catalanes. El mNACTEC tiene como objetivos principales la presentación del patrimonio industrial y la difusión de la historia de la industrialización, de la ciencia y de la técnica como componentes culturales. Con diferentes dependencias, el espacio principal es la gran nave de producción donde se presentan las exposiciones permanentes sobre el transporte, la energía, el proceso industrial de la lana, la historia tecnológica desde la revolución neolítica hasta la industrialización y el desarrollo de la arquitectura industrial de Luis Muncunill.

El Sistema Territorial de Museos de la Ciencia y la Tecnología de Cataluña es, según Pardo Abad, un modelo de referencia obligada en la museografía indus-

²⁵ Según la acepción que le dan los profesores Schuster y Sabaté del MIT de Massachussets y el Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Cataluña. ÁLVAREZ ARECES, M.A.: "Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado", en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*, Gijón, Trea, 2006, pág. 332.

²⁶ En 1979 nace la Asociación del Museo de la Ciencia y la Técnica de Arqueología Industrial de Cataluña por la Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña, que desde finales del siglo XIX habían buscado la creación de un Museo de la Ciencia y la Técnica, y para preservar los bienes del patrimonio industrial. En el año 1982, el Departamento de Cultura de la Generalitat asumió el proyecto y en 1983 adquirió la fábrica para convertirla en un museo de la ciencia y la técnica. En 1990, el Museo de la Ciencia y Tecnología de Cataluña es declarado Museo de Interés Nacional por tener una significación especial para el Patrimonio Cultural de Cataluña -según el artículo 25 de la Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos-. De esta forma, pasa a ser una entidad autónoma y se convierte en la sede central del Sistema de Museos de la Ciencia y la Tecnología promovido por la Generalitat de Cataluña. AGUILAR, I.: "Restauración del patrimonio arqueoló-



trial por la riqueza de sus colecciones, por la descentralización territorial planteada por toda la Comunidad Autónoma y por la variedad de arquitecturas industriales rehabilitadas²⁷. Los museos del sistema están especializados en diferentes aspectos de la ciencia y la tecnología, algunos de temática única en torno al papel, al corcho o al ferrocarril y otros dedicados al proceso de industrialización de la zona en que se encuentran. Pero todos ellos están enmarcados en su contexto histórico y territorial para explicar uno de los principales activos de la cultura catalana contemporánea. Además, están instalados en viejas construcciones industriales -fábricas, molinos, depósitos de agua o ferrerías-, que son recuperados para dotarlos de un nuevo uso museístico. En definitiva, se trata de una serie de museos que aportan un gran valor patrimonial y paisajístico a su entorno local, convirtiéndose en puntos de gran atracción turística con las repercusiones sociales y económicas que ello implica.

3. OTRAS PROPUESTAS MUSEÍSTICAS EN EDIFICIOS INDUSTRIALES.

Más allá de las actividades ejercidas por los museos industriales encontramos otras respuestas museísticas para la salvaguarda del patrimonio industrial edificado. Desde la década de 1980, se ha producido en las grandes ciudades de Europa un reaprovechamiento de viejas fábricas y ruinosos almacenes para equipamientos culturales. Son básicamente experiencias basadas en la reutilización de inmuebles industriales donde se exponen colecciones de arte no vinculadas directamente con el edificio o con el sector industrial al que pertenecía la fábrica y en cuya transformación se tiende a vaciar el monumento de todo contenido industrial que albergaba, impidiendo que sean reconocidos, desde su interior, su función como edificio industrial.

Son museos en los que se le ha dado todo el protagonismo a la arquitectura en sí, siendo remodelados por un "impulso estético-protector", ya que la mayoría de ellos son notables ejemplos de la arqueología industrial declarados como monumentos de interés histórico o artístico, susceptibles por tanto de ser conservados y reutilizados. Además, las distintas tipologías fabriles de la industrialización facilitan todo tipo de cambio por su enorme capacidad para aceptar nuevos usos debido a su estructura abierta, articulada y flexible, a sus espacios funcionales y de planta libre, así como a sus sistemas de comunicación claramente establecidos o fácilmente transformables. Estas características arquitectónicas han favorecido su reutilización especialmente para la creación de museos con colecciones de arte moderno y contemporáneo. Sus edificios han sido dotados de espacios de sociabilidad y de servicio público con la incorporación de cafeterías, librerías, salas para actividades, auditorios, etc., que responden con el nuevo concepto de museo surgido a finales del siglo XX. Frente a ellos,

gico industrial", en GUTIÉRREZ, R., CASTRO, F. y MARTÍN, M. (coords.): *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*. Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, pág. 167.

²⁷ PARDO ABAD, C.J.: "La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 57, Barcelona, 2004, pág. 14.

aparecen otros espacios contemporáneos de nueva planta, diseñados en su mayoría por arquitectos de reconocido prestigio que buscan la reactivación de zonas industriales degradadas como es el caso del Museo Guggenheim de Bilbao.

El Museo de Orsay (París).

La estación de tren creada para la Exposición Universal de 1900 por Victor Laloux fue el edificio elegido por la Dirección de Museos de Francia para albergar el Museo de Orsay (París), donde estarían representadas todas las artes desde 1848 hasta 1914. En 1978, la estación fue declarada como Monumento Histórico y la nueva institución fue abierta al público en 1987 con la transformación realizada por los arquitectos Bardon, Colboc y Philippon pertenecientes al grupo ACT-Architecture. Su proyecto pretendía, ante todo, respetar la arquitectura de Victor Laloux, a la vez, que reinterpretarla en función de su nueva vocación²⁸ [3].

A pesar de la coetaneidad entre el continente y el contenido, el acondicionamiento interior supuso la elaboración de un programa interdisciplinar protagonizado por la arquitecta Gae Aulenti y el museólogo Michel Laclotte. Una de las características de este museo es su proyección enciclopédica al querer integrar en un mismo edificio todas las manifestaciones de una misma época: escultura, pintura, artes decorativas, mobiliario y fotografía. La presentación unificada, dentro de una gran diversidad de volúmenes desmesurados de la estación, permite resaltar la gran nave abovedada, utilizándola como eje principal del recorrido y transformar la marquesina del exterior en entrada principal [4].

La nave central funciona como una gran avenida donde se exponen las esculturas a ambos lados, delimitada por una serie de paramentos que rememoran la arquitectura egipcia y, como cerramiento del espacio, dos torres dedicadas a las obras del Art Nouveau. En el nivel intermedio de terrazas y salas laterales se exponen las pinturas, el mobiliario y las artes decorativas, y en el tercer nivel se suceden una serie de salas dedicadas a la pintura impresionista y posimpresionista junto con litografías, dibujos y fotografías.

Para Santos Zunzunegui, la transformación en museo de la Estación Orsay es un ejemplo de lo que él denomina “museo posmoderno”, donde el continente se integra totalmente con el contenido, produciéndose a su vez, un proceso de “resemantización” que hace que se recuerde constantemente el uso que el edificio tuvo anteriormente. Dicha concepción espacial implica una nueva manera de ver y de contemplar el arte, pues no se trata de un recorrido lineal, sino libre y fragmentario en el que el visitante se abre constantemente a nuevas sensaciones, superando así la visión del museo tradicional²⁹.

²⁸ MATHIEU, C.: *Orsay. L'esprit du lieu*. París, Scala, 2007, págs. 37-40.

²⁹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994, pág. 180.



3. Fachada lateral del Museo de Orsay (París).

4. Fachada de la entrada principal del Museo de Orsay (París).

El Museo de Arte y de Industria (Roubaix).

El Museo de Arte y de Industria fue creado en 1889 y tras varias vicisitudes volvió a renacer en el año 2000 al trasladarse a una nueva sede. El edificio elegido fue la antigua piscina municipal de Roubaix construida por Albert Baert, entre 1927 y 1932, en estilo Art-Decó y cuya delicada decoración le llevó a ser considerada como la piscina más bella de Francia. Jean-Paul Philippon fue el encargado de reconvertir el inmueble en museo, ubicando la colección textil en la gran nave de planta basilical de la piscina central, donde diseñó en el centro una pasarela para realizar desfiles, y las obras de bellas artes de los siglos XIX y XX fueron dispuestas en otros espacios del edificio.

La Fundación Antoni Tàpies (Barcelona).

La Fundación Antoni Tàpies abrió sus puertas, en 1990, en la sede de la antigua Editorial Montaner y Simón (1881-1885). Era un edificio construido por Lluís Domènech y Montaner en una fase temprana del Modernismo catalán, y siendo éste el primer inmueble del Ensanche barcelonés que integraba la tipología y la tecnología industrial -combinando hierro y ladrillo visto- en el tejido del centro urbano.

El artista Antoni Tàpies eligió esta construcción como sede de su fundación porque le atraía la modernidad de su estructura, sus cualidades espaciales y su carácter templario. Estas características le sirvieron para plantear un tipo de espacio expositivo de arte contemporáneo ecléctico –desde el punto de vista museográfico-, frente al paradigma de neutralidad que suele reinar en estos espacios. Entre 1987 y 1990, los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech Girbau se encargaron de la restauración y de la transformación de la editorial para su nuevo destino. El edificio

con diferentes niveles abarca la percepción de la doble altura de las salas de exposición y biblioteca, y su estructura -dividida por medio de columnas de fundición- permite dotar a las salas de un carácter abierto y flexible³⁰.

El Museo Nenes Weserburg (Bremen).

En 1991 fue creado el Museo Nenes Weserburg de Bremen (Alemania), un complejo industrial en cuyo interior se exponen hoy las obras de varias corrientes artísticas internacionales de los últimos cuarenta años, convirtiéndose en uno de los museos de arte contemporáneo más importantes del país. El complejo edilicio está formado por cuatro enormes almacenes portuarios utilizados para la torrefacción de café hasta los años setenta. Tras la suspensión de la producción pasó a ser propiedad de la ciudad y fue empleado como espacio expositivo por varias instituciones culturales hasta que fue creada, en 1988, una fundación privada para crear este museo³¹. Los almacenes fueron construidos, en 1897, con un estilo neogótico flamígero y cuyo aspecto exterior respondía a la forma característica de los establecimientos con techos en punta típicamente medievales de las ciudades de la Alemania del Norte. La transformación para su nuevo uso museístico fue encargado al arquitecto Wolfram Dahms. En su proyecto, la arquitectura industrial quedó al servicio de la nueva función que ejercería el museo, sin tener en cuenta el uso precedente o la estructura de los almacenes, a menos que estos fuesen indispensables desde el punto de vista constructivo. Por ello, la transformación interior fue total con la intención de crear espacios idóneos para la exposición de obras de arte contemporáneas, respondiendo al espacio museográfico del siglo XX conocido como "cubo blanco" con ambientes neutros, bien proporcionados y muy luminosos.

La Tate Modern (Londres).

En la ribera sur del Támesis frente a la Catedral de San Pablo se encuentra la antigua central eléctrica Bankside transformada hoy en una de las galerías de arte contemporáneo más importante del Reino Unido y una de las más visitadas del mundo. La central fue construida, entre 1947 y 1963, por sir Gilbert Scout y su exterior estaba caracterizado por paredes de ladrillo visto con haces de ventanas altas y estrechas, y rompiendo visualmente con la horizontalidad del edificio se levantó una chimenea de planta cuadrada de casi cien metros de altura [5].

La intervención para su reutilización, llevada a cabo por los arquitectos sui-

³⁰ LAYUNO ROSAS, M.A. *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004, págs. 343-344.

³¹ Junto con la Galería Städtische en el Buntentor de Bremen (Alemania), la Central Montemartini de Roma (Italia), el Museo de la Electricidad de Lisboa (Portugal) y el Museo de Arte y de Industria de Roubaix (Francia) integran el proyecto europeo Euromusées 2001 para gestar la base de una red en Europa de instituciones museísticas creadas en edificios de arqueología industrial.



5. Vista de la chimenea cuadrada de la Tate Modern (Londres).
6. Exterior de la Central Bankside tras su transformación en Tate Modern (Londres).

zos Herzog y De Meuron, consistió en la incorporación de un piso vidriado para albergar las áreas de descanso y un restaurante panorámico. Este nivel se concibió en forma de paralelepípedo transparente, posado sobre la cobertura de la estructura originaria y ligeramente retranqueado con respecto al volumen del edificio sustentante [6]. En el espacio principal de la central se desarrolló el recorrido expositivo ordenado según cuatro áreas temáticas, mientras que las salas de exposición -de diversas dimensiones- se caracterizaron por una sobria elegancia y por una total funcionalidad. Todo cuanto pertenecía y remitía a la historia industrial del lugar fue modificado para que la Central Eléctrica Bankside se transformase en una galería de arte contemporáneo, asumiendo su nueva identidad museística y permitiendo desarrollar de la mejor forma posible sus nuevas funciones; pues sólo una gran grúa y una serie de generadores que todavía funcionan -conservados en su lugar originario-, son hoy el único recuerdo que nos transporta al origen industrial del edificio. Scolaro apunta que las razones del éxito de la Tate Modern se deben al amplio relieve dado a la calidad del espacio, a su funcionalidad y a la fascinación que produce la unión entre el edificio industrial -técnico y desnudo- y el elemento artístico³²; y parece ser que este triunfo ha llevado de nuevo a los arquitectos Herzog y De Meuron a proyectar la ampliación del museo, diseñando para ello una especie de “zigurat” en vidrio integrado por sucesivos bloques rectangulares superpuestos, sin orden aparente y configurando un total de once pisos³³.

³² SCOLARO, M.: “Arquetipos y nuevas propuestas museísticas en Italia” en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M.T. (eds.): *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pág. 388.

³³ La ampliación está prevista que sea inaugurada en el año 2012 con motivo de los Juegos Olímpicos que

El Centro Cultural Caixaforum (Barcelona).

La fábrica de textil Casarramona fue construida por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch en 1913, construcción con la que obtuvo ese mismo año el Premio Anual de Edificios Artísticos. El proyecto estaba inspirado en la majestuosidad romántica de un castillo medieval, formado por grandes espacios distribuidos orgánicamente alrededor de pasillos y con amplias naves inundadas de ventanales y claraboyas [7]. Pese al carácter utilitario del inmueble, en ningún momento el artista descuidó la importancia de los elementos estéticos y simbólicos del estilo modernista, dando como resultado una delicada decoración en hierro forjado y un uso innovador del ladrillo tradicional con una finalidad ornamental³⁴ [8].

Desde el año 2002, la fábrica se convirtió en el Caixaforum, un espacio donde albergar una de las colecciones privadas de arte contemporáneo más importantes de España, compuesta por unas setecientas obras desde la época del Dau al Set y el grupo El Paso hasta las últimas tendencias del arte contemporáneo internacional. El arquitecto Francisco Javier Asarta fue el encargado de dirigir las obras de rehabilitación en las que intervinieron otros profesionales de gran prestigio: Roberto Luna diseñó los espacios para ubicar el auditorio, la mediateca y unos almacenes, y Arata Isozaki fue el responsable de la construcción del acceso principal del nuevo centro cultural. Sus salas de exposición permanente se ubicaron en las antiguas naves de tejer e hilar y donde la colección se exhibe por áreas temáticas ofreciendo una interesante panorámica de la historia del arte español.

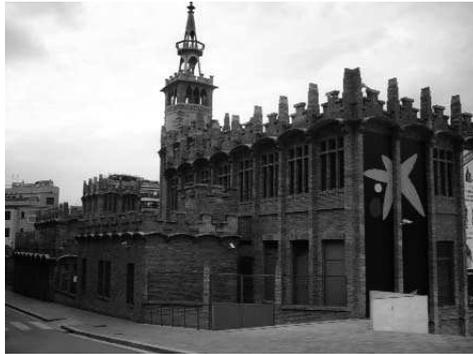
El Lingotto-Fiat (Turín).

Otra de las tendencias hacia la reconversión de edificios industriales son los llamados espacios polifuncionales, donde se integran en el mismo complejo industrial infinidad de usos diversos, especialmente destinados para el ocio y la cultura. El ejemplo más representativo se produjo en la vieja fábrica Fiat-Lingotto de Turín (Italia), donde las vastas dimensiones de la planta automovilística permitieron crear un lugar donde poder proyectar una gran variedad de servicios destinados a la sociedad, pero sin llegar a romper la esencia de la arquitectura original.

El Lingotto fue diseñado por el ingeniero Matte Tucco, entre 1916 y 1933, y su construcción fue definida por Le Corbusier como uno de los más impresionantes edificios industriales. Una vez que la estructura quedó obsoleta se iniciaron una serie de discusiones acerca de su reutilización y fueron muchos los arquitectos importantes que plantearon sus ideas para la transformación del complejo. En 1986, mientras el edificio estaba destinado a diversas actividades culturales, la Fiat decidió encargar

se celebraran en la ciudad londinense.

³⁴ La fábrica cerró en los años veinte, pasando a ser caballerizas de la policía tras la Guerra Civil. En 1963 fue comprada por la Fundación La Caixa y en el año 1976 fue declarada Monumento Histórico Artístico.



7. Vista exterior del Caixaforum (Barcelona).
8. Acceso a los espacios del nivel superior del Caixaforum (Barcelona).

un nuevo proyecto arquitectónico a Renzo Piano. Desde 1991 hasta el año 2002, se produjo la reinención definitiva del Lingotto a cargo de Piano, quien dio el máximo respeto a la impresionante estructura exterior como a la fascinante pista oval del tejado que servía para probar los vehículos recién fabricados. En los veinticinco mil metros cuadrados del complejo industrial distribuyó todo tipo de servicios lúdicos destinados a los ciudadanos: hotel, salas de reuniones, galerías comerciales, cines, auditorio e incluso la sede del Instituto Politécnico. Además se atrevió a incorporar nuevos espacios, como la construcción futurista en forma de media esfera transparente y la modernísima arquitectura colocada en el centro de la pista que simula una nave espacial recién aterrizada para albergar la pinacoteca con la colección donada por Giovanni Angelli.

En definitiva, la preservación del patrimonio industrial, especialmente el arquitectónico, ha planteado la necesidad de darles nuevos usos para su correcta conservación. La dotación de nuevas funciones a los edificios industriales ha favorecido las opciones de intervención en los monumentos, abriendo un amplio abanico de posibilidades de todo tipo: culturales, turísticas, comerciales y de una manera sorprendentemente relevante para fines museísticos. Este último destino ha presentado a lo largo y ancho del territorio europeo numerosos ejemplos con óptimos resultados y aportando una infinidad de soluciones para la puesta en valor tanto de los edificios industriales, de sus bienes muebles como del territorio donde se asientan.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA.

AGUILAR, I.: "Restauración del patrimonio arqueológico industrial", en GUTIÉRREZ, R., CASTRO, F. y MARTÍN, M. (coords.): *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*. Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, págs. 160-203.

ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

ÁLVAREZ ARECES, M.A.: "Musealización de espacios industriales: el patrimonio olvidado", en CALAF, R. y FONTAL, O. (coords.): *Miradas al patrimonio*. Gijón, Trea, 2006, págs. 328-356.

BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997.

BENITO DEL POZO, P.: "Patrimonio industrial y cultura del territorio", *Boletín de la Asociación de Egresados y Graduados*, nº 34, Perú, 2002, págs. 213-227.

CANO SANCHIZ, J.M.: "La fábrica de la memoria. La reutilización del patrimonio arqueológico industrial como medida de conservación", *Antiquitas*, nº 18-19, Córdoba, 2007, págs. 265-272.

CORRAO, M.: *Musealizzazione dell'archeologia industriale. Materiali bibliografici*. Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura di Palermo, 2003.

GONZÁLEZ-VARAS, I.: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 2003.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994.

HUMANES, A.: "La necesidad de un plan para el patrimonio industrial", *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 7, Madrid, 2007, págs. 43-49.

LAYUNO ROSAS, M.A. *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004.

MATHIEU, C.: *Orsay. L'esprit du lieu*. París, Scala, 2007.

PARDO ABAD, C.J.: "La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 57, Barcelona, 2004, págs. 7-32.

SCOLARO, M.: "Arquetipos y nuevas propuestas museísticas en Italia" en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M.T. (eds.): *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.



De sueños y realidades. La gestión del patrimonio cultural en contextos rururbanos

Pilar Ordóñez Vergara

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)

RESUMEN

En el texto que sigue¹, se hacen algunas consideraciones a propósito del patrimonio cultural en contextos rururbanos, con especial atención al paisaje. A partir de la aproximación a dos casos en la provincia de Málaga, se plantean algunas de las limitaciones para la gestión del patrimonio cultural entendida como proceso que va del conocimiento y reconocimiento a la intervención. Las limitaciones vienen impuestas tanto por la legislación urbanística como por la propia legislación sectorial, así como por los convencionalismos que imperan en su práctica.

PALABRAS CLAVE: Gestión del Patrimonio Cultural/ Espacios rururbanos/ Paisaje Cultural/ Málaga.

About dreams and realities. The management of the cultural heritage in rururban contexts

ABSTRACT

Following text exposes some considerations about cultural heritage in rururban contexts with special focus in the landscape. With a closer look on two cases in the province of Málaga it presents some of the limitations for the management of cultural heritage understood as a process which starts with the knowledge and recognition of the cultural good. These limitations are imposed as well by urban legislation as well as by legislation in its own sector as also by some conventions ruling its practice.

KEY WORDS: Cultural Heritage Management/ Rural-urban sites/ Cultural Landscape/ Málaga.

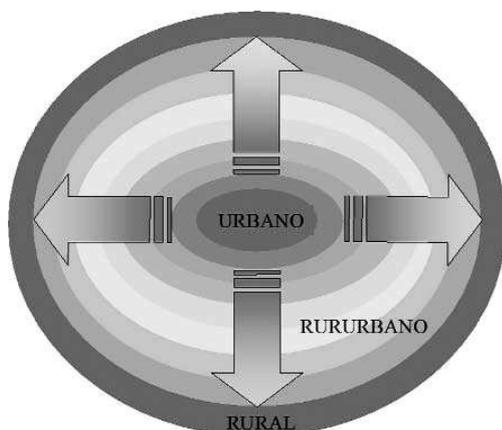
«¿En qué consiste la barbarie sino en ser incapaz de reconocer la excelencia?»
J. P. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*.

1. SOBRE EL PAISAJE COMO OBJETO PATRIMONIAL EN EL MEDIO RURAL Y EL URBANISMO.

Para empezar, parto del concepto de paisaje como producto histórico, expresión de las estrategias de producción y reproducción social de una comunidad en su medio, susceptible de lectura e interpretación. El paisaje en el medio rural que hoy

* ORDÓÑEZ VERGARA, Pilar: "De sueños y realidades. La gestión del patrimonio cultural en contextos rururbanos", en Boletín de Arte, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 403-425. Fecha de recepción: Junio de 2009.

¹ Este texto responde básicamente a lo expuesto en la sesión del 11 de marzo de 2009 del Master "Desarrollos sociales de la cultura artística" del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Amplía algunas de las ideas planteadas en un trabajo anterior inédito (un resumen del cual fue objeto de una comunicación en los Encuentros de primavera de la Universidad de Cádiz en 1997, publicada en sus Actas [2001]) corrigiendo algunos errores, matizando algunas de las conclusiones y corroborando la tesis principal que allí se mantenía. Agradezco a los profesores Pedro Aguayo de Hoyos, Diego Compán Vázquez



1. Esquema expansión urbana.

vemos es un paisaje en mosaico, con restos y pervivencias de otros anteriores. Dicho en palabras de Martínez de Pisón: “El paisaje se formaliza necesariamente sobre un sistema territorial, es no sólo la visión de una forma geográfica sino esa misma forma. Pero el paisaje no es el territorio. Este consiste en el espacio-función, el solar, la base geográfica manipulable y su expresión administrativa. El paisaje es la configuración morfológica de ese espacio básico y sus contenidos culturales; en ese sentido es una categoría superior al fundamento territorial. La condición cultural del paisaje es su misma sustancia, lo que permite su asimilación a tal trasfondo, lo que da lugar a que pueda residir en él la identificación de un pueblo”².

La ausencia de una “mirada” capacitada para apreciar el valor cultural del paisaje³ se manifiesta en la consideración que de éste se hace tanto en aplicación de la legislación urbanística como de la propia legislación de patrimonio. En cualquier caso, ninguna de esas dos legislaciones deja mucho margen –siendo generosos- a la protección efectiva del patrimonio desde un punto de vista integrado.

La dialéctica rural / urbano se plantea en la legislación urbanística de modo que el primero constituye un residuo marginal y subsidiario del segundo por efecto de la urbanización. Así, el medio rural es propiamente rurubano en mayor o menor grado [1], y sobre él se delimitan, planifican -literalmente, sobre el plano- las zonas afectadas por la urbanización y los usos futuros.

La idea de marginalidad y subsidiariedad de cualquier tipo de suelo, de cualquier tipo de uso frente al urbano y a la urbanización está implícita, cuando no explícita, en toda la legislación urbanística de los últimos treinta años, por no remontar-

y Juan Agudo Torrico las observaciones y críticas que en su día hicieron a aquel trabajo.

² MARTÍNEZ DE PISÓN (1997) “El paisaje, patrimonio cultural”, *Revista de Occidente* nº194-195 (Julio-Agosto 1997), pág. 37.

³ MARTÍNEZ DE PISÓN (1997) *op. cit.*, pág. 41.

nos más. Así, la Ley 7/2002 de Ordenación Urbanística de Andalucía en su Art. 2 establece que “la actividad urbanística es una función que comprende la planificación, organización, dirección y control de la ocupación y utilización del suelo, así como la transformación de éste mediante la urbanización y la edificación y sus consecuencias para el entorno.” Luego añade que “la actividad urbanística se desarrolla en el marco de la ordenación del territorio”, pero lo que se colige de la definición previa es la idea imperante de que no hay más ordenación del territorio que la urbanización⁴, y los hechos no lo desmienten.

Sin embargo “pueblo” no es igual a “ciudad”, por emplear unos términos que entendamos todos. El medio de vida en uno y otro no es el mismo -al menos hasta ahora-, consiguientemente, la relación con el entorno, su modulación y proyección, no son tampoco las mismas. Es, además, una cuestión de escala, esencial a corto y medio plazo, ya que los cambios de ésta van a tener consecuencias cuantitativas y cualitativas.

La urbanización del medio rural -y el rurbanismo como resultado- supone una extensión espacial del proceso de urbanización periurbana hasta áreas más distantes del centro urbano de influencia. Representa según Cadène⁵ la instalación en colectividades rurales de individuos originarios del medio ciudadano, que conservan su actividad profesional ciudadana, provocado por un exceso de concentración de la ciudad o por un deseo de estándares de vida -más “auténticos” y “tradicionales”- promovidos, complementados y no satisfechos por la ciudad. Para algunos autores esta urbanización es básicamente un proceso de aculturación⁶ dirigido desde la ciudad al campo⁷ que implicó, a través de la desolidarización con el medio, de la reivindicación de un “trabajo” profesional y de la devaluación del producto agrícola, una ruptura con la actividad profesional y con el medio, y tuvo como último resultado el éxodo rural. Y es el lugar dejado por este ‘éxodo’ de los sesenta el que ocupa [okupar es otra de las expresiones de la urbanización, de signo bien diferente] una nueva población “rural”⁸. A esta situación hay que añadir en Andalucía el impacto del Plan de Empleo Rural, y de la política agraria comunitaria.

Ante esta situación se han dado principalmente tres alternativas para la población rural. La primera, continuar la práctica agrícola tal cual, lo que supone a medio plazo la desaparición de la actividad. La segunda, abandonarla pasando a

⁴ También esa ley establece la “novedosa” categoría de “Hábitat rural diseminado” como suelo no urbanizable, que parece dirigido a proteger los ámbitos que tratamos. Simplemente mirando por la ventanilla al circular por cualquier carretera andaluza podemos observar la aplicación que ha tenido.

⁵ CADÈNE, F. (1980): “L’usage des espaces péri-urbains. Une géographie régionale des conflicts”, en *Études rurales*, pág. 237.

⁶ RAMBAUD, P. (1966) “Le travail agraire et l’évolution de la société rural” en. *Études rurales*, 22-23-24, pág. 160.

⁷ RAMBAUD, P. (1973) “Village et urbanisation. Problèmes sociologiques”, en *Études rurales*, 49-50, pág. 14.

⁸ CRIBIER, F. (1973) “Les résidences secondaires des citadins dans les campagnes françaises”. en *Études rurales*, 49-50. pág. 185.

⁹ RAMBAUD, P. (1966) *op. cit.*, pág. 172.

buscar otro trabajo, lo que significa una mutación (entendida como cambio drástico, cuyo origen y resultado escasamente tiene que ver con lo anterior). La tercera, continuar la actividad modificando ciertos aspectos, lo que se puede camuflar más o menos como cambio adaptativo, aunque “¿se puede aún hablar de sociedad rural cuando la imagen que elabora del trabajo y de ella misma, y las actitudes que desarrolla son cada vez más importadas?”⁹.

Campo y ciudad son dos tipos de espacios creados por una sociedad en función de las implicaciones de su sistema económico y cultural, de las prerrogativas acordadas por su poder político, o sus voluntades concernientes al urbanismo¹⁰. Algunos autores han visto el conflicto entre el campo y la ciudad como un conflicto de clases, sin que éstas sean clase urbana y clase rural, ya que en la sociedad rural también existen clases. Es esa clase media-alta rural la que fácilmente se asimiló a la clase media urbana, mientras la clase baja rural, la del suburbio urbano o la que permanece en el pueblo, acaba haciendo suyos los estereotipos rururbanos: adaptando los elementos rurales descontextualizados escogidos e impuestos como emblemáticos por la urbanización¹¹ de modo inevitable: “lo que se presente como dominante ante el público, acabará siendo reforzado como dominante por la propia acción de ese público”¹². Por otro lado, en nuestro contexto, el rechazo a “lo antiguo”, el deseo de cambio, de modernización, no puede entenderse sin la pobreza material que otros tiempos significaron.

Así, los modelos de planificación urbanística no se pueden / deben aplicar como plantillas al medio rural. Lo contrario sólo puede responder a intereses concretos y ajenos al medio, o sea, urbanísticos. Ya se trate del agua¹³ o del suelo “los planes de ocupación (...) y demás actuaciones administrativas son opciones políticas que tratan de conjugar diversos intereses especialmente económicos, entre grupos de desigual fuerza”¹⁴.

La protección del patrimonio está legalmente ligada a la legislación urbanística y por tanto al concepto de *inmueble*. Ya se trate de monumentos como del paisaje mismo, se abordan con unos procedimientos técnicos que parten de la normativa urbanística, como ya se recomendaba en la Carta de Ámsterdam de 1975.

En los últimos años, el cambio de enfoque de la protección orientándola hacia el marco de ordenación del territorio, que supone el uso de la planificación urbanística como instrumento de control, no parece que haya representado un gran cambio, a pesar de lo que dice la nueva vieja Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de

¹⁰ RAMBAUD, P. (1973) *op. cit.*, *Études rurales*, 49-50, pág. 18.

¹¹ GARCÍA DE LEÓN, M.A. (1996) “El rurbanismo o las transformaciones del campo español”. *Fundamentos de Antropología*, 4-5, págs. 221-229.

¹² AGUILAR IDÁÑEZ, J.M. (1992): “Lo rural, lo urbano, la prensa y la gente”. GARCÍA DE LEÓN, M.A. [et. al] (1992) *La ciudad contra el campo. Sociedad rural y cambio social*. pág. 239.

¹³ COMPÁN VÁZQUEZ, D.; FISCHER, J. y JIMÉNEZ BAUTISTA, F. (1995) “La sectorialización del espacio geográfico. Impactos de la política hidráulica en la dialéctica campo-ciudad”, *Boletín de la A.G.E.*, nº 20, págs. 39-54.

¹⁴ RAMBAUD, P. (1973) *op. cit.*, pág. 26.



Andalucía. Como mucho, se llegan a considerar 'bien a proteger' el continuo arquitectónico y (sólo sobre el papel) la relación de éste con el área territorial a la que pertenece, incluyendo en el ámbito de protección los accidentes geográficos y parajes naturales que conforman su entorno. Pero raramente se llegan a considerar otros aspectos socioeconómicos o históricos sobre la génesis, pervivencia y transformación del paisaje relevantes para su interpretación, conservación y mantenimiento.

La tutela del patrimonio en ese contexto se reduce a la de algunos elementos inmuebles "emblemáticos" -de orden artístico-monumental, generalmente-. En la práctica, se niega el reconocimiento de bien integrante del patrimonio histórico/cultural de cualquier otro tipo de bien que no se considere equiparable a aquellos. Así sucede con los usos, con el sistema de explotación del medio, y con las construcciones que éstos han generado, a pesar de tener, en la mayoría de los casos, más peso histórico y cultural que aquellos, ya que son los que permiten interpretarlos en su integridad.

El patrimonio cultural en el medio rural, constituido e inmerso en un entorno en el que el uso tiene una especial relevancia en la creación y mantenimiento del mismo, tiene que ser objeto de conocimiento y protección, siendo el objetivo fundamental de éstos el de evitar la pérdida de un aspecto imprescindible de la comunidad, como son los elementos que conforman su identidad. Los cambios, las mutaciones de la sociedad, se manifiestan con sus caracteres plásticos, su utilización y su significación en el espacio¹⁵. Pero con frecuencia se ofrece el espacio como contenedor -estético, naturalmente- con relación a sus contenidos, relegando su realidad como campo de relaciones sociales y de producto de esas relaciones sociales mismas.

La urbanización transforma -y copia- el urbanismo rural anterior privándolo de sus funciones primarias¹⁶. Esta urbanización de los pueblos, correlativa -inevitable en el esquema- a la de las ciudades, con frecuencia se presenta con la configuración de residencia secundaria y con la introducción del "sector servicios" en general¹⁷. Así, los cambios en la estructura productiva, y por ende cultural, van a ser tan drásticos como con cualquier otro modo de urbanización -con la implantación de industria, por ejemplo-. Eso sí, la estética quedará mejor preservada. Así, el espacio se constituye en objeto de valoración social, de la misma manera que antes lo fue de desvaloración.

Repasando la normativa y recomendaciones internacionales, encontramos que en la mencionada Carta de Ámsterdam (1975) se señala una línea de trabajo que se apoya en "una lectura de los conjuntos urbanos y rurales, sobre todo en la estructura, sus funciones complejas, [el subrayado es mío] así como las características arquitectónicas y volumétricas de los espacios abiertos", corrigiendo así el enfoque por el cual "el análisis de lo social, de las relaciones sociales y del propio componente afectado, aparece relegado como algo subsidiario en relación a la piedra"¹⁸.

¹⁵ RAMBAUD, P. (1973) *op. cit.*, pág. 18.

¹⁶ *Ibidem.*, pág. 18.

¹⁷ *Ibidem.*, pág. 21.

¹⁸ LÓPEZ SÁNCHEZ, P. (1986) *El Centro Histórico: un lugar para el conflicto*, pág. 8.

En definitiva, en palabras de López Jaén¹⁹ “el objetivo mismo de la conservación no es el simple mantenimiento de unas estructuras físicas dadas o los beneficios que su uso pueda acarrear, sino en cuanto a la salvaguarda y recuperación de formas de vida más acordes con el medio, y por su capacidad de equilibrar el desfase entre las tecnologías tradicional y moderna y la alienación que la imposición de ésta última ha supuesto hasta el momento”.

En la Carta del Restauo (1987) la conservación de los BB.CC. se entiende como la paliación de los procesos degradantes. Al contrario que en la Carta de Atenas (1931), se hace hincapié en la necesidad de primar el análisis y la protección sobre los aspectos estructurales en vez de en los visuales, como se había venido entendiendo en documentos anteriores. La Carta de Riesgo (1991) aporta como nueva consideración la necesidad del estudio de las condiciones ambientales (naturales o antrópicas), así como la conservación preventiva.

La Ley de Patrimonio andaluza reconoce, además de los inmuebles y muebles, de las actividades que se consideren como elementos integrantes del Patrimonio. Pero de ese tema²⁰, poco más se ha sabido.

2. LOS CASOS.

Los dos lugares objeto de análisis que propongo han sido reconocidos desde hace casi medio siglo –en un caso- y un cuarto de siglo –en el otro-, por diferentes administraciones debido a la conservación de sus valores paisajísticos, que se estimaban representativos de la ‘cultura tradicional’. Precisamente por este reconocimiento han ejercido una cierta influencia como modelo a imitar en otras poblaciones. Paradójicamente, este carácter ejemplar también se manifiesta en los exiguos resultados obtenidos.

Estos valores paisajísticos consistían en el mantenimiento de una estructura urbana, unos tipos arquitectónicos, así como una articulación singular del conjunto con su entorno, a partir de unas formas de vida a las que se les suponían hondas raíces históricas.

Estos lugares basaban una parte importante de su producción económica en la agricultura, en la que el modo de explotación se fundamenta en un hábitat en ladera con articulación vertical de las diferentes áreas del espacio productivo. En la proximidad de los núcleos y a menor altitud que éstos, se localiza el área principal de cultivo intensivo sobre terrazas irrigadas artificialmente mediante un vasto, complejo y sofisticado sistema hidráulico, en el que el agua se contempla como activo social²¹ principal.

¹⁹ LÓPEZ JAEN, P. (1987) *Normativa intencional. Curso de rehabilitación*, vol. 0. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

²⁰ RIOJA LÓPEZ, C. (1996) “Reflexiones en torno a la cultura inmaterial y su gestión patrimonial en la Comunidad Autónoma Andaluza”. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 16, págs. 73-78.

²¹ AGUILERA KLINK, F. (1994) “El agua como activo social”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. y MALPICA CUELLO, A. (eds.): *El Agua: mitos, ritos y realidades*,. págs. 369-374.

El sistema hidráulico consiste en una red de elementos de captación, almacenamiento y distribución de agua captada en lugares donde la hay y conducida mediante acequias a las zonas idóneas para el cultivo, en las que no se dispone de aquella, con un sistema de reparto de importante significación social. Para algunos autores, esta práctica de cultivo está más próxima a la jardinería que a la agricultura. También forman parte del sistema otros elementos añadidos, susceptibles de diferentes usos, como molinos, fuentes, terrazas artificiales para cultivo, albercas, caminos, etc.

Las terrazas artificiales a base de muros de mampostería seca que permiten adecuar el terreno a un cultivo agrícola muy particular, tienen amplia tradición cultural en Andalucía -como técnica agrícola se conoce desde la Edad del Cobre-, y en conexión con este sistema particular de disposición y distribución del agua y una determinada forma de asentamiento, constituye un elemento cultural de tradición medieval, mantenido hasta nuestros días con entidad propia.

Por lo general, algunos de estos elementos son considerados de interés, siempre de forma aislada, sin reparar en que en su configuración sistémica, tanto infraestructural como social, radica su principal valor patrimonial, y que no es posible la interpretación de elementos individualizados sin atender a aquélla.

Puestos a clasificar estos lugares como bienes culturales, se les podría aplicar el tipo de Monumento, Zona Arqueológica, Sitio Histórico, Jardín Histórico, Lugar Etnológico, Zona patrimonial; cualquiera de ellos sería apropiado.

2.1. FRIGILIANA.

En el caso de Frigiliana se puede ver la irrelevancia de la figura de protección cuando hay determinación de hacer efectiva su tutela. Así la figura de Paraje Pintoresco ha servido para mantener una trama urbana y un perímetro del caserío en los límites en que fue definido. Lo que no estaba establecido, como las alturas de la edificación y la relación con el entorno y los bienes que constituyen éste, ha sido despreciado.

Frigiliana²² es uno de los pueblos de la provincia de Málaga que más galardones ha recibido, resultado, entre otros factores, de la política municipal de “embellecimiento”²³ apoyada en sus valores culturales que desde los años sesenta [2] fue dirigida a la promoción turística de la localidad. Tras un intento de incoación de expediente de protección como Conjunto Histórico-Artístico, a mediados de los años setenta fue incoado expediente como Paraje Pintoresco para una parte del núcleo, el denominado en la documentación administrativa “barrio morisco-mudéjar”²⁴ [3].

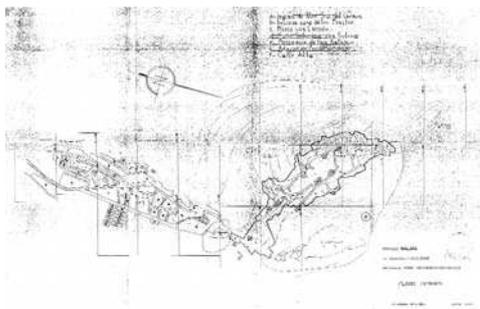
²² Según el Instituto de Estadística de Andalucía, el municipio tenía 2978 habitantes en 2008.

²³ En 1982 obtuvo el Primer Premio Nacional de embellecimiento y mejora de los pueblos de España.

²⁴ Según consta en la documentación que obra en la Delegación Provincial de Cultura relativa a *La Villa de Frigiliana. Conjunto Histórico-Artístico* [P-4 nº 60] y al *Paraje Pintoresco de Frigiliana* [I-1 nº 7], con fecha 3 de diciembre de 1965 la Dirección Gral. de BB.AA. incoa expediente de declaración de Conjunto Histórico-



2. Frigiliana años 60.



3. Frigiliana delimitación año 1982.

Desde entonces, las intervenciones en el casco urbano han tenido algunos resultados indudablemente beneficiosos, como ha sido el mantenimiento de la estructura viaria del 'Barriabarto' y del 'Barriabajo', con muchos de sus adarves, pero también ha tenido efectos negativos, como la "estandarización pintoresca", que crea una variedad decorativista en absoluto tradicional, y una concepción museística del pueblo -que se encargan de recordárnosla los azulejos²⁵ que ilustran las esquinas

Artístico de la Villa de Frigiliana. Posteriormente, y con fecha 26 de marzo de 1973, la misma Dirección General deja sin efecto dicha resolución, sin que consten en el expediente las respectivas publicaciones. El 15/3/1976 (BOE nº131, 1/6/1976) se incoa expediente como Paraje Pintoresco de Frigiliana por iniciativa de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, aunque sin estar definido. Desde entonces hay un continuo cruce de cartas entre el Ayuntamiento, que argumenta falta de medios técnicos y económicos para elaborar la documentación que le ha sido requerida, la Delegación provincial y el Ministerio o la Consejería -desde el traspaso de competencias-, y un plano de delimitación de 1982. Sin embargo, en el listado de expedientes en trámite de declaración seguía apareciendo el relativo al Conjunto Histórico-Artístico de Frigiliana, y en cada intento de aclaración de la cuestión se exhorta a que "en caso de no existir expediente de declaración de CHA a favor de Frigiliana, debería procederse a la incoación del mismo". Tras más de tres décadas de confusión, el expediente de Paraje Pintoresco no ha sido terminado ni cerrado, ni el de Conjunto Histórico-Artístico fue iniciado.

²⁵ Sin que esto signifique negar en modo alguno su indudable valor artístico.



con sus *crónicas históricas*- y el empedrado artístico.

La trama viaria se configura en dos calles casi paralelas, a diferente altura, que siguen las curvas de nivel, describiendo la forma longitudinal del núcleo, como son la calle Alta y la calle Real, que luego se prolonga en la calle Chorruelo. Para algunos autores, a lo largo de la calle Alta se extendería el primer caserío de Frigiliana, pero no hay datos concretos para apoyar esta afirmación. Enlazando estas dos calles discurren otras en el sentido de la pendiente, de las cuales todas -excepto una- son adarves, algunos de ellos cegados. El resultado es una trama orgánica, de grandes manzanas entre las dos calles principales, mientras en los bordes las manzanas se alargan siguiendo la topografía entre la calle principal y el monte, en la parte alta, y los bancales, en la parte baja.

Topográficamente el pueblo queda enmarcado entre el *Peñón de la Sabina* o *de Frigiliana*, por un lado, y por otro con el *Peñón de la Batalla* y los "*Tajos coloraos*", el río Higuerón y "la zona abancalada que desde los muros de Frigiliana se extiende hasta el río, convertidos en fértiles huertas desde época medieval"²⁶, esto es una zona de monte, limitada por el casco, y las terrazas de cultivo. Sobre estos tres ámbitos, conectándolos, se traza, desde época medieval, el sistema hidráulico -del que forman parte también los bancales, las acequias, las albercas, los molinos, los caminos que comunican éstos-, elemento representativo de la actividad económica -agrícola y protoindustrial-, que rodea y cruza el pueblo.

El conjunto compuesto por fuente-castillo-huerta/vega/bancales-alquería que en torno al siglo X denota un nuevo patrón de asentamiento²⁷, está presente en Frigiliana. A destacar entre esos elementos el sistema hidráulico de Lisa, compuesto por el molino hidráulico harinero, el "Pozo", y la acequia de Lisa, ya descrita por Mármol, que pasa²⁸ al pie del peñón [del Castillo]; y el sistema hidráulico de El Chorruelo, con la acequia homónima que recorre gran parte del pueblo, asomando en cuatro o cinco ocasiones, tanto en la calle del mismo nombre como a lo largo de su recorrido, y alimenta la Fuente Vieja, situada en el centro del pueblo. Otra acequia que también cruza el casco es la de Santo Cristo, que pasa junto a la ermita del mismo nombre. El límite sur del pueblo lo marcan una sucesión de bancales de cultivo escalonados que dan nombre al lugar: *pago/sector de los Bancales*.

De época moderna y contemporánea hay un conjunto de edificaciones industriales que han delimitado históricamente el caserío en el espacio comprendido entre las principales estructuras productivas -que no eran compatibles con la habitación-, que son el Ingenio y las Maquinillas -al Este- y el molino de aceite de Frasquito Platero -al Oeste-. Otro límite exterior a aquel era el que marca el inicio de los cami-

²⁶ AGUILAR GARCÍA, M.D. [et. al.], (1985). *Inventario Artístico de Málaga y su provincia*. vol. I, pág. 303.

²⁷ DELAIGUE, M.C. (2006).- "Évolution du peuplement dans le district de Vélez-Málaga: prolégomènes". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 36-1, págs. 357-366.

²⁸ Cressier asemeja este dato con lo que observa en Dalías. CRESSIER, Patrice [et. al.], 1992 :111 relación . "Dalías y su territorio: un grupo de alquerías musulmanas de la Baja Alpujarra". *Estudios de Arqueología Medieval en Almería*.

nos a Nerja -y Málaga- y a Torrox -y Granada-, como son las ermitas, de San Sebastián, al Este, y del Santo Cristo, al Oeste.

El municipio tenía en 1969 Plan General de Ordenación, que fue sustituido por las Normas Subsidiarias de 1985 (achacado a que en el plan no se había previsto el crecimiento luego experimentado), reemplazadas a su vez por la Revisión de las Normas Subsidiarias de 1999. En la actualidad se está redactando un nuevo Plan General de Ordenación Urbana.

El objetivo de las NN.SS. de 1985 era el crecimiento económico basado en el turismo, salvaguardando la zona de regadío y la estética del núcleo, y la mejora de las comunicaciones, a partir de la “preservación de los valores del conjunto del casco en la forma más óptima posible”²⁹. Para ello se expresa que “importante medida sería la incoación de expediente para la declaración de conjunto histórico-artístico del casco antiguo de Frigiliana, ya que supondría un control importante sobre el desarrollo futuro de la renovación del caserío urbano, necesaria dada las características de pequeñez y falta de instalaciones de las viviendas”³⁰.

Se traza un nuevo borde “funcional”: el ensanche en la zona de los Bancales; pero, sabiendo del fuerte impacto que sobre el núcleo tendrían las nuevas construcciones, se propone concentrar la edificación en la parte baja de esa zona, junto a la carretera de circunvalación³¹ [4], buscando también la protección del uso agrícola³². Por ello, un 10% de los casi 40.000m² que comprendían los Bancales y el Chorruelo son declarados ‘no urbanizables’ [5].

El proyecto de urbanización de Los Bancales fue desarrollado en un Plan Parcial de Ordenación presentado a la Comisión Provincial de Urbanismo en 1992. Rechazada la primera propuesta, fue aprobado definitivamente en 1993, estableciendo un número total de 330 viviendas a construir -con parámetros de superficie útil tipo VPO-; esto es, el triple de las establecidas en las NN.SS. 1985. Curiosamente, en el informe visado del Colegio de Arquitectos de Málaga se hace notar que no está suficientemente justificada la consideración como suelo urbanizable consolidado³³.

²⁹ NN.SS.1985:31

³⁰ NN.SS.1985:31

³¹ NN.SS.1985:18 “[...] la expansión que se prevé entre el caso antiguo y la carretera de circunvalación ya trazada se propone con las mismas densidades y características edificatorias que el propio casco antiguo. Creemos que hay que distinguir entre una postura de respeto hacia lo existente y otra basada en una actuación mimética, de imitación formal de lo existente, pueda en el fondo ser menos respetuosa con los valores que se pretende conservar. Esta ampliación del casco urbano creemos que dañaría fuertemente su imagen exterior, además de los afectos que podría producir sobre aquel, ya que de ser un núcleo que tiene fuertemente acentuado su condición de aislado pasaría a ser el centro de uno mayor. Para salvaguardar esta imagen [...] se propone la concentración de la nueva edificación en la parte baja, ligada directamente a la carretera de circunvalación, y el mantenimiento de una franja no edificada que, dada la diferencia de cota existente entre la carretera y las edificaciones del casco establecería un corte entre dicho casco y las nuevas actuaciones, de forma que las nuevas construcciones se yuxtapongan con el casco antiguo, marcándose la imagen de núcleo que actualmente tiene este”. NN.SS. 1985:27 “[...] el casco antiguo está perfectamente definido y no admite expansiones en sus bordes por las dificultades del terreno”.

³² NN.SS. 1985:24 “en los regadíos que rodean al casco antiguo se prohíbe la edificación para proteger el uso agrícola y a la vez los valores paisajísticos de los alrededores del casco urbano [...]”.

³³ 23 julio 1992 “[...] el Expediente no aporta justificación concreta que acredite que a partir del estado actual de consolidación y urbanización de los terrenos sea posible reclasificarlos directamente como suelo urbano”.



4. Frigiliana 2004 - Google.

5. Frigiliana 2009 - Expansión hacia el sur.¹

Paralelamente se empezó a redactar una Revisión de las Normas Subsidiarias –el Avance fue aprobado en 1994, y la aprobación definitiva se hizo en 1999³⁴- cuyos objetivos eran: corregir irregularidades en la urbanización de terrenos calificados como “no urbanizables”, y dotar al pueblo de una vertebración urbana, de la que carecía a juicio del autor de la Revisión³⁵, así como de nuevo suelo para equipamientos y viviendas en el casco viejo que “favorezcan el desarrollo y el confort del uso turístico de Frigiliana”, que para entonces estimaba había perdido³⁶. Para ello se proponía modificar el Plan Parcial de los Bancales, abriendo (“hacer permeable”) el casco viejo hacia el sur, y “completando” ciertos espacios actualmente con uso agrícola o “sin uso alguno” [6].

³⁴ Con modificaciones en 2001.

³⁵ R.NN.SS. Avance 1994 “[...] así como en la mayoría de los pueblos de similar nivel que Frigiliana tienen definido un “centro urbano que en la mayoría de los casos suele coincidir con la habitual “plaza” de carácter institucional (Ayuntamiento, Iglesia, Bancos, comercios, etc.) este fenómeno no se produce en el pueblo que nos ocupa. No existe definido un “centro” urbano como tal, sino tan solo una centralidad difusa coyunturalmente puntualizada a determinadas horas. El hecho de existir dos áreas diferenciadas (casco antiguo y nuevo) acentúa esa falta de un área en donde se ubique el máximo de relaciones sociales y comerciales”.

³⁶ R.NN.SS. Avance 1994 “[...] la tendencia residencial hacia la zona de extensión de Frigiliana ha hecho que el bello casco antiguo carezca de atractivo para la vivienda actual. Esa tendencia ha de ser cambiada haciendo dicha zona más confortable en todos los sentidos. [...] en ese sentido se introducen en dicho Plan [Parcial de los Bancales] algunas modificaciones que mejoran la dotación de aparcamientos, la permeabilidad del espacio urbano y la puesta en uso de áreas libres”.



6. Frigiliana 2009 – “Hacer permeable”.

Es obvio que estas apreciaciones parten del desconocimiento del proceso histórico que conforma Frigiliana, de una concepción de la ciudad reducida al urbanismo central y ortogonal, y falta, además, de imaginación. En definitiva, se consideran los bancales como elemento accesorio en la configuración histórica y paisajística de Frigiliana, en lugar de producto de la misma cultura, de las mismas raíces que la arquitectura vernácula que los haría merecedores de la consideración de idéntica entidad cultural que aquella. Al introducir dichas modificaciones, la relación entre extensión del hábitat / extensión del área productiva agrícola contigua -los bancales- se vería profundamente afectada, con lo que a efectos de valoración paisajística esto supone. La protección del paisaje se reduce a proponer la imposición de una serie de “servidumbres de vistas” que permitan su contemplación “desde la carretera de Nerja”, como allí se dice. No obstante, se seguía insistiendo en la importancia del valor cultural de ese paisaje y en la necesidad de protegerlo³⁷.

No había ninguna limitación para la urbanización de los Bancales, ya que la delimitación del Paraje no afecta más que al conjunto arquitectónico, al caserío. En 1994 la administración cultural encarga un trabajo de análisis³⁸ dirigido a determinar el interés de continuar con los procedimientos de protección incoados o propuestos. Es

³⁷ R.NN.SS. Avance 1994 “En la actualidad el valor turístico y el atractivo de Frigiliana radica en su personalidad paisajística y arquitectónica que se basan en su topografía, en la ‘textura’ del medio físico y en su singularidad arquitectónica, fruto no solo de las raíces históricas sino de su adaptación al terreno [!]. Sin embargo todas esas singularidades se han mantenido fruto de las circunstancias no claramente voluntarias y a veces motivadas por la fragilidad de las economías domésticas. Es por eso que la menor presencia de esas circunstancias en el área urbana más reciente ha producido un resultado arquitectónico de menor valor. Se echa de menos una herramienta legal que proteja ese rico patrimonio de Frigiliana y que una vez perdido (como en tantos pueblos de la Axarquía) carecerá de interés cualquier fomento de visitas turísticas”.

³⁸ Ese trabajo, “Análisis de centros históricos susceptibles de incoación como Conjunto Histórico en la provincia de Málaga. Frigiliana. 2005”, fue hecho por quien redacta este texto. En aquel tiempo, en el Ayuntamiento de Frigiliana no se me permitió ver más que las NN.SS. de 1985 y la memoria del Avance de la R.NN.SS.



7. Frigiliana - Vistas al Jardín Botánico.¹

entonces cuando se destaca el valor de los Bancales no ya como mero 'entorno' del conjunto, sino como bien con significación propia y elemento fundamental que hace posible la interpretación del conjunto. Pero para entonces ya era tarde³⁹ [7].

La carretera de circunvalación, justificada como nuevo límite, sirvió, como en cualquier ciudad, para saltárselo. El entorno del Ingenio se urbaniza. La nueva edificación se extiende también por la falda del castillo y el entorno de Liza. Y como el 'jardín histórico' por excelencia de Frigiliana 'se perdió', en la reserva de suelo para zonas verdes de esa nueva área urbana de Los Bancales se estableció, naturalmente, la construcción de dos jardines, 'el Portón' y el 'Jardín Botánico'⁴⁰ [8].

2.1. EL GENAL.

En el caso del valle del Genal, catorce pueblos (obviando Gaucín) de muy pequeño y pequeño tamaño⁴¹ se reparten por una amplia extensión de accidentado terreno. Aquejado de la depresión económica y poblacional de las zonas de montaña, la proximidad a la Costa del Sol y al Campo de Gibraltar lo convierten en una potencial área de expansión residencial apoyada en sus valores paisajísticos. Atendiendo precisamente a esos valores se determinó hace un cuarto de siglo redactar una normativa urbanística conjunta, que no se llegó a hacer. Los intentos

³⁹ A pesar de ello, incluso años después, en el Catálogo que para la Revisión de las NN.SS. hace en 1998 una empresa de consultoría patrimonial, se recogían los Bancales como uno de los bienes culturales del municipio. También figura así en el Catálogo del Avance del PGOU de 2006.

⁴⁰ En verano de 2008, Diario SUR bajo el titular "Frigiliana pide un préstamo de 100.000 euros para terminar un jardín botánico", publica que "el futuro jardín botánico y la plaza de ocio de Frigiliana estará en la zona de Los Bancales, junto al pabellón cubierto. [...] Ocupará 6.200 metros cuadrados, con plantas autóctonas y una instalación de gimnasia para la tercera edad. [...] Hasta ahora se han invertido 225.000 euros. El Consistorio ha pedido un crédito de 100.000 para terminarlo. [...] Está previsto que el nuevo recinto se inaugure en 2009."

⁴¹ De cerca de 160 habitantes a poco más de 1000. En total, unos 6500 habitantes en casi 390km².



8. Frigiliana - La reserva verde de "El Portón".

individualizados de protección tampoco tuvieron efecto alguno. Una nueva normativa con planteamiento común y desarrollo individualizado, actualmente en redacción, adolece de los mismos defectos de siempre: ignorar el carácter integrado del patrimonio y destacar elementos singulares con efecto decorativo.

La grandiosidad del paisaje de secano, esencialmente arborícola -a base de castaños, morales, higueras y zumaque-, junto con el monte mediterráneo, domina en el valle del Genal. Los cultivos de secano, y su abandono, se revelan en el paisaje por la presencia de dos estructuras construidas: las terrazas y las eras. Su valor radica tanto en el interés histórico, como testimonio de una producción que tan importante fue en la economía comarcal, como en su interés medioambiental.

El paisaje del hábitat disperso, de chozos, bodegas y alquerías, reunía valor productivo y habitacional, correspondiendo a una explotación agrícola y/o ganadera, con escaso impacto en el entorno. Sus restos, abandonados y arruinados, están siendo suplantados en la actualidad por construcciones de nueva planta con marcado uso secundario-residencial, fuerte impacto visual y mayores demandas y consumos ambientales, del mismo modo que podríamos decir, en términos generales, para la vivienda en los núcleos de población.

En los pueblos, las iglesias parroquiales -que en su mayor parte datan del siglo XVI- unen a su valor simbólico como centros de religiosidad, el de constituir el tipo más numeroso de edificación monumental que es, además, referente principal en la trama histórica de los núcleos, aunque ya no se distinguen en el perfil urbano con tanta facilidad como antaño: son frecuentes los casos en que las nuevas casas superan con creces la altura de las iglesias. Los cementerios estuvieron junto a las iglesias hasta que en el siglo XIX fueron construidos otros nuevos en el borde de las poblaciones. Las ermitas y capillas, esencialmente lugares de culto religioso de menor rango canónico que las iglesias, tienen una importante significación social -que se muestra especialmente en las fiestas y celebraciones- y simbólico-territorial de diversa escala -de local a supralocal- como hitos y marcadores del espacio.



9. *Fuente Nueva de Parauta.*

Igualmente, los calvarios, las cruces y los humilladeros tienen valor religioso y también significación territorial.

Otros hitos urbanos principales son los relacionados con actividades de subsistencia y, especialmente, las fuentes, que no sólo han sido lugares de abastecimiento cotidiano, sino también, como aquellos de carácter religioso antes referidos, lugares de sociabilidad por excelencia, adonde acudían las vecinas –principalmente a llenar los cántaros. Realmente se trata de aljibes con bóvedas trasdosadas que recogen y almacenan el agua de un venero para abastecimiento humano. Cada barrio de cada núcleo de población dispone de al menos una fuente que, por lo general, está asociada a un lavadero y un abrevadero, formando un conjunto en el que, o las tres partes se yuxtaponen, o bien se distribuyen próximas en el espacio inmediato. Por lo general, están situadas en el borde de los barrios, aunque suele haber otra fuente en la plaza principal. Aún mantienen, parcialmente, el carácter de puntos de sociabilidad en razón de su ubicación, especialmente las situadas en el centro del pueblo, aunque su valor subsistencial haya pasado a un segundo plano [9].

Sin duda, uno de los principales paisajes del valle del Genal es el de cultivo de regadío en terrazas, el de las huertas, el de las vegas, que -sin embargo- ha pasado desapercibido para muchos. Así, el geólogo Orueta, a principios del siglo XX, llegó a decir que “lo accidentado del suelo impide el cultivo de regadío, que en este valle [del Genal] puede decirse que no existe. Salvo en algún que otro pequeño recodo del río que permite la implantación de un huerto de naranjos y hortalizas regado por acequias, el resto del valle es de secano”. Esta expresión sólo puede explicarse por un conocimiento ‘distante’ del Valle –desde lo alto de sierra Bermeja, podríamos decir-



10. Esquema Alpujarres sobre imagen
Google 2004

La significación histórica y cultural de estos sistemas de cultivo intensivo en el Genal es tal que su existencia va aparejada al establecimiento de una red de hábitat permanentes como hasta entonces no se había dado. No sabemos de cuándo datan exactamente las huertas; les suponemos origen medieval y paralelo a los núcleos de población, aunque en los siglos posteriores –en el XVIII, especialmente en el XIX, y también en el XX- algunas han podido ser ampliadas y otras han desaparecido.

En época subactual, estas huertas –en régimen de propiedad o en arrendamiento- tenían orientación *comercial*, aunque las dificultades de transporte en el Valle –hasta hace unas décadas tenía que ser a lomos de bestia- encarecían la producción dificultando su salida al mercado. Se cultivaban principalmente frutales (en general, y especialmente cerezos y naranjos) y hortalizas; y no hace mucho tiempo también tabaco. Hoy, muchas de ellas están abandonadas.

Los sistemas hidráulicos que hoy vemos, en activo o fósiles, son –por lo general- locales, aunque en algunos casos afectan a municipios colindantes, y han supuesto uno de los principales elementos de interacción social a escala local y supralocal.

Casi al azar, vamos a detenernos brevemente en los Huertos de Alpujarres [10].

Alpujarres es una pequeña población⁴². Cabrillaña refiere que las “*ricas tierras de vega*” de Alpujarres mantenían a cincuenta y una familias en época morisca. Los Huertos es el área de cultivo de regadío más grande y próxima a Alpujarres, y más cercana aún al despoblado morisco de Pospitar. Se extiende desde El Foncal hasta La Junta con el arroyo de Gorgote. Se riega con el agua del Nacimiento de los Bancales y del Nacimientillo, acumulándola previamente en el Estanque, una alberca colectiva de forma circular de la que arranca la acequia de los Huertos. Esta acequia, antes terriza, está ahora cementada como sus quebraderos –partidores-.

Los regantes mencionan un *alcalde de aguas* como figura arbitral, que no era elegido ni pagado, sino que así era designado el regante que estaba al final del sistema –correspondiendo con el *cabero* de las huertas de la Meseta rondeña-, de modo

⁴² Según el Instituto de Estadística de Andalucía, el municipio tenía 278 habitantes en el año 2008.



que estaba especialmente interesado en el buen funcionamiento del sistema para que a su parcela también llegara el agua.

Cada usuario del sistema participaba, cuando así lo disponía el *alcalde de aguas* en la limpieza de la alberca, el Estanque, y de la acequia hasta el quebradero de su bancale. Las mujeres trabajaban en la huerta y regaban, pero no participaban en el mantenimiento –limpieza, especialmente- del sistema. No había albercas particulares.

En la temporada de riego, se dejaba llenar el Estanque durante la noche. “*Al apuntar el sol*” se abría para empezar a regar. A las doce del día se volvía a tapar. A las cuatro de la tarde se volvía a abrir, y al ponerse el sol se tapaba hasta el día siguiente. De modo que sólo se regaba de día.

El agua se distribuía por turnos de horas y días en una tanda semanal entre las diferentes huertas: *las de arriba*, a las que correspondía “*el boso*” (lo que bosa o rebosa) de la alberca los domingos por la mañana; *las huertas chicas*, a las que les correspondían el lunes y el martes; y *las grandes*, las de abajo, que tenían todos los días de la semana.

El agua del Estanque iba toda junta hasta el Molino de Anita. Allí partía, y una iba llana hasta la Molinilla –algunos dicen *Molineta*- y otra la dejaban caer al arroyo”, que se aprovechaba “para echar el agua abajo”, hacia los otros huertos y molinos. En la Molinilla volvía a partirse, “una para los huertos chicos y otra que volvía al arroyo”, para los huertos y los molinos de abajo.

Las protoindustrias localizadas a lo largo del tiempo en esos sistemas hidráulicos del valle son molinos harineros, de aceite y de zumaque, además de alguna sierra hidráulica, tenerías, una ferrería, y otras industrias sin determinar.

En los usos actuales del agua, todos -salvo excepción- se han convertido en consuntivos de manera que no se reutiliza el agua. Esa excepción la constituyen las fuentes públicas, aunque en algunos casos la apropiación de que han sido objeto ha pervertido el uso de origen. El carácter finalista de los usos supone también una simplificación de la interactividad de los agentes sociales relacionados. La fragilidad de los sistemas hidráulicos y su desintegración en las últimas décadas se evidencia también en la debilidad de la estructura asociativa de los usuarios. La mayor parte de las agrupaciones de regantes no tienen -salvo en Igualeja- reconocidos sus aprovechamientos históricos y siguen tomando y repartiendo el agua en una especie de uso consuetudinario modificado y adaptado a la marginalidad creciente de la actividad.

En 1985, en el Plan especial de protección del Medio Físico de la provincia de Málaga y Catálogo de espacios y bienes protegidos (PEPMF), se preveía la redacción de *Normas subsidiarias de ámbito supramunicipal en el Valle del Genal*, atendiendo a la necesidad de contar estos municipios (Parauta, Cartajima, Igualeja, Júzcar, Pujerra, Faraján, Alpandeire, Atajate, Benadalid, Benalauría, Algotocín, Jubrique, Benarrabá y Genalguacil) con algo más que una “Delimitación de Suelo Urbano”, y al hecho de ser considerados “núcleos de población integrados en el paisaje”. No se llegaron a hacer.

En 1993, las corporaciones municipales de Benadalid y Benalauría, movidas por el interés de proteger el patrimonio arquitectónico y urbanístico de sus respecti-

vos núcleos de población ante la creciente demanda de renovación –perfectamente explicable- y de nueva construcción, y la amenaza que representaba la consiguiente aplicación de la ordenanza de edificación de la normativa urbanística provincial entonces vigente, solicitaron para sus respectivos núcleos de población la incoación de expediente de declaración BIC como Lugar de Interés Etnológico⁴³. La Comisión Provincial de Patrimonio propuso a la Consejería la incoación de esos expedientes. La visita de los responsables y técnicos de la Dirección General de Bienes Culturales concluyó que dado que el problema era común a los otros pueblos del valle del Genal, la solución también debería serlo, de modo que lo adecuado sería un plan para todos, que pronto –se decía- se emprendería. Aquel planteamiento, en principio correcto, fue aceptado por ambos Ayuntamientos. Pero pasado el tiempo sin que hubiera nada, el “ir todos juntos”, significó una forma de castigo para los que querían “ir más deprisa” cuando otros –incluida la instancia administrativa competente- ni siquiera se habían “puesto en pie”. Y el deterioro llegó, imparable. La arquitectura vernácula empieza a ser un bien escaso en el valle del Genal. Tanto dentro de los cascos urbanos como en el campo van desapareciendo, abandonadas, las construcciones vernáculas y los espacios a ellas vinculados, sustituidas por nuevos tipos de vivienda, en algunos casos de mejor habitabilidad, pero sin duda estandarizados a partir de un denominado “estilo turismo rural”.

En 2006, veintiún años después del PEPMF, fueron presentados los documentos de avance del Plan General de Ordenación Urbanística (PGOU) de once de ellos (Algatocín, Alpandeire, Benadalid, Benalauría, Benarrabá, Faraján, Genalguacil, Igualeja, Jubrique, Júzcar, Pujerra) redactados por la Diputación de Málaga⁴⁴.

Afortunadamente, esos PGOU están aún en fase de redacción, porque, dado que el objetivo de los mismos es regular los usos urbanos, esto es, dibujar los “desarrollos urbanísticos” de las nuevas áreas de construcción que se prevén tanto en los núcleos como en el diseminado, el patrimonio cultural no sale muy bien parado, podríamos decir. De hecho, el uso rural es determinado como “incompatible”⁴⁵.

El concepto de paisaje que en allí se maneja es puramente superficial: “es la manifestación externa del territorio y está íntimamente relacionada con la percepción del sujeto o lo que el observador es capaz de percibir. El paisaje es el espacio que rodea al observador o el entorno visual del punto de observación”⁴⁶. Además, como se dice que “*la belleza de este paisaje es el valor principal de su deterioro*”, los desmanes parecen estar justificados.

Los Catálogos de Patrimonio adjuntos a estos planes presentan un repertorio

⁴³ En base a dos informes elaborados por quien esto escribe.

⁴⁴ Se pueden consultar en la página web de la Diputación Provincial.

⁴⁵ En las Ordenanzas particulares para el núcleo tradicional establecidas en la Normativa urbanística se dice que el uso dominante es el residencial (Art.14.1), mientras los usos incompatibles (Art.14.3) son el rural, la gran superficie comercial, el funerario, el uso de la pequeña, mediana y gran industria así como la industria agropecuaria.

⁴⁶ Avance del PGOU de Alcatocín 2006, pág. 104.



–escaso– de elementos –edificios– singulares y aislados, y muestran un conocimiento del ‘terreno’ que, excepto en lo arqueológico –realmente exhaustivo⁴⁷–, no parece ir más allá del “viaje exploratorio”. Igualmente carecen de exposición de criterios que justifiquen la inclusión o no de un inmueble en el mismo, ni para determinar el grado de protección que se le adjudica.

En ese sentido, resulta especialmente incongruente la distinción entre tres categorías de patrimonio: histórico, arqueológico y etnográfico. En primer lugar, porque el denominado *patrimonio etnográfico* es puramente nominal, reducido a la vivienda y a alguna fuente en el núcleo, a algunos molinos y lagares, algunas cruces, hornos y otros elementos aislados en el diseminado, que son contemplados como meros inmuebles de interés “ambiental”, como si fuera resultado de la ‘mirada’ formalista tan habitual en el arqueólogo o en el historiador del arte. Y en segundo lugar, porque esa clasificación, y desde esa ‘mirada’, conlleva la inconveniente determinación apriorística del grado de protección para cada tipo de bien patrimonial. O es relevante el bien, y hay que conservarlo y protegerlo, o no es relevante y no hay que intervenir; pero no es más relevante un bien porque sea susceptible de ser estudiado con metodología arqueológica o porque lo sea con metodología antropológica, o histórica, o por todas ellas juntas.

En cualquier caso, en pleno cumplimiento de la ley⁴⁸, no se establece más protección efectiva de la que afecta a lo arqueológico y a los monumentos, que en este caso se reducen a las iglesias. Se citan otros inmuebles más, individualizados, descontextualizados, pero sin protección alguna.

Sobre la arquitectura tradicional, ese conjunto de elementos que nunca se pretendieron singulares y que reúne valores históricos, artísticos y culturales, en muy pocos casos son tenidos en cuenta otras cualidades que las referidos a la imagen exterior de los edificios, ni más criterio que el “fachadista”, formalista y decorativista. La atención que en comparación se presta a cuestiones relativamente banales como los detalles ornamentales parece reveladora de que su presencia o no, ha podido determinar impropriamente la inclusión del inmueble en el catálogo. En cualquier caso, resulta un error tratar de establecer una reserva formada por una serie limitada de elementos históricos o tradicionales que en un plazo mayor o menor de tiempo se convertirán en “islas” artificiales y descontextualizadas en un entorno radicalmente transformado, donde acabarán siendo percibidas como elementos obsoletos, no en sí mismos sino por contraste con su entorno transformado. Precisamente, en la mayor parte de los casos no ocurre así en la actualidad, pues comparten con su contexto urbano unas características comunes que son precisamente las que hay que proteger, porque sólo mediante la salvaguarda del medio se puede garantizar la pervivencia, el buen funcionamiento y la lógica de los elementos que lo integran: no

⁴⁷ Más teniendo en cuenta que la Diputación Provincial cuenta para lo relacionado con el Patrimonio en toda la provincia con un solo técnico.

⁴⁸ Para el planeamiento, la Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía no obliga a más análisis que el arqueológico [Art. 29.1], al que se añade lo que ya esté “identificado” por la Administración competente.

se trata de atesorar –descontextualizadas- unas cuantas frases –o palabras- más o menos geniales, sino de permitir que el relato que compone la arquitectura heredada siga estando articulado, mantenga la significación que lo hace valioso y comprensible, y siga ofreciendo así los beneficios que desde el punto de vista cultural, funcional y visual ha venido ofreciendo.

También se ignora la categoría de bienes culturales que tienen las vegas y huertas del Valle del Genal y el carácter monumental que en conjunto tienen estos complejos sistemas de captación y conducción de agua, los espacios irrigados y las estructuras de transformación; se omite su valor social, se desdeña su valor ambiental; se renuncia al mantenimiento de un paisaje cultural reduciéndolo a la marginalidad, sin haber intentado -ni siquiera estudiado- la viabilidad de espacios de tanto valor social y cultural como éstos.

Es curioso cómo en Alpandere se mencionan como inmuebles a proteger una serie de molinos en ruinas a lo largo de la acequia de los Huertos, pero son “olvidados” el Estanque y las huertas, los elementos que aquilatan y articulan el valor social principal. Y que, como los molinos, podrían, en último caso, ser clasificados como “arqueológicos”.

Se olvida que el principal activo del valle del Genal es su cultura en el sentido más amplio del término, que se manifiesta en un paisaje en mosaico resultado de su propia historia -incluyendo lo que absurdamente se clasifica como *Medio Ambiente*, imposible de comprender separado de la cultura-. Son los espacios agrícolas, ganaderos, forestales y de hábitat, en ese medio físico concreto, lo que caracteriza y singulariza el Genal. Pero como espacios vivos, activos productiva y socialmente.

Afortunadamente, la redacción de estos Planes y Catálogos es aún provisional.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Por traer a colación un caso -y salvando las distancias socioeconómicas-, podríamos hablar de la consideración de éstos valores en los sistemas de regadío tradicionales en el Valais suizo, donde las acequias son consideradas como “equipamiento” agrícola o turístico⁴⁹, según los casos⁵⁰, e incluidas en la normativa de planeamiento y, aplicando así los principios de ordenación del territorio⁵¹ dar respuesta a diferentes demandas: 1) salvaguarda de los sitios de valor y los elementos culturales, 2) refuerzo del turismo extensivo y “blando”, y 3) respeto a la diversidad de los elementos estructurantes del paisaje.

Desde el punto de vista del patrimonio sociocultural -como señalan algunos investigadores suizos, y en especial Crettaz- no se llega a valorar estos elementos

⁴⁹ REYNARD, E. (1995) “L’irrigation par les bisses en Valais. Approche géographique”. *Les bisses. Actes du Colloque International. Annales Valaisannes*, S.H.V.R. pág. 47.

⁵⁰ REYNARD, E. (1995) *op. cit.* pág. 58.

⁵¹ SCHWERY, R. (1995) “Inventaire, classement, politique de mise en oeuvre et mesures de protection des bisses en Valais”. *Les bisses. Actes du Colloque International. Annales Valaisannes*, S.H.V.R. págs. 173-185.

hasta que los cambios -las mutaciones- en la estructura productiva los convierten en excepcionales; se inicia así el proceso de selección de elementos “espectaculares” a “heroizar” y “emblematicar”, “disneylandizar”⁵² en definitiva, privilegiando las “individualidades” con un “bricolaje de restos”⁵³ sobre el “conjunto” -que pierde así la totalidad de su sentido social- en perfecta coherencia con la lógica moderna y posmoderna: lo moderno e innovador junto con lo arcaizante -inventado-, reforzándose uno a otro; como expresa Crettaz siguiendo a M. Foucault⁵⁴, produciendo una doble arqueología del paisaje: aquella objeto de la arqueología propiamente dicha, y aquella otra del discurso y de lo visible⁵⁵.

La cuestión principal radica en la necesidad de una visión integradora del Patrimonio, basada en soluciones globales y locales, afrontando la realidad de sus manifestaciones inmuebles, muebles y de actividad, en su propio contexto socioeconómico. Para cada caso es necesario partir del análisis histórico, social y económico de la comunidad afectada, de la relación entre hábitat y área de producción, de sus perspectivas de futuro, de las implicaciones de los cambios de forma de vida con la introducción y potenciación de nuevos recursos económicos, con el fin de determinar los instrumentos de tutela adecuados y su puesta en práctica. Hay que documentar lo existente, y a partir de ahí, estudiar el mantenimiento de los usos y el aprovechamiento posible. Hay que evitar que el paisaje que llevan aparejadas las figuras de protección se convierta en un mero escenario “pintoresco”, y habrá que superar la concepción “arqueologista” -en el sentido más restrictivo del término- de los bienes culturales.

La protección de este tipo de patrimonio ‘histórico-arqueológico-etnológico’ debería ser un objetivo prioritario, al tener fuertes implicaciones en el desarrollo local y al tratarse de un patrimonio vivo, tan vulnerable, de recuperación imposible por la falsedad que ésta supondría. La orientación hacia el marco territorial debe superar el reduccionismo de la ‘urbanización/ordenación de territorio’ entendida como ‘delineación’ desde la ‘racionalidad’ del arquitecto-urbanista erigido en técnico único, con el complemento -absolutamente subordinado, en todo caso- del arqueólogo y del historiador del arte, y dar lugar a nuevas miradas y nuevos puntos de vista y, desde

⁵² CRETZAZ, B. (1995) “Autour du bisse. Pour une problématique globale”. *Les bisses. Actes du Colloque International. Annales Valaisannes*, S.H.V.R., pág. 18. Y añado yo: obviando, claro, la creatividad, la calidad y la excelencia que caracterizan a los productos Disney.

⁵³ *Ibidem.*, pág. 22.

⁵⁴ *Ibidem.*, pág. 26.

⁵⁵ CRETZAZ, B. *Ibidem.*, pág. 31 de modo más crudo y concluyente: “*Estamos actualmente en esta fase nueva de posmodernidad, una de cuyas características, para los Alpes, es la movilización exhaustiva de todos los restos de cara a neobricolajes publicitarios, mediáticos, arquitectónicos, u otros. [...] Preparados, así como he dicho más arriba, por un largo proceso de emblematización, la acequia-resto está preparada para una etapa nueva en el Disneyland alpino. Se podría incluso afirmar que la acequia puede estar asegurada más que ningún otro resto, de un incremento de interés y de moda, al satisfacer a todos los actores de la disneylandización: los indígenas [...], los indígenas ambientalistas [...], los ecologistas [...], los promotores turísticos y los responsables de márketing [...], el turista en general [...], el investigador [...], ignorando a veces que participa en la puesta en valor científico-mediático-ecológico-turístico de la “vieja acequia” convertida en último resto*”. Traducción propia.

luego, a la participación de los directamente interesados.

Los inmuebles pueden, y deben, estar protegidos desde la normativa urbanística, teniendo en cuenta la diversidad de su naturaleza: desde infraestructuras de producción y transformación que constituyen un solo inmueble, hasta de amplio desarrollo geográfico, como los sistemas hidráulicos, las redes viarias tradicionales-, o la vivienda; así como los lugares con o sin estructuras arquitectónicas asociadas, tanto en hábitat concentrado como en disperso; unos pueden ser tratados, a priori, desde la singularidad, porque así han sido concebidos e interpretados: como expresión de un estatus social, o como manifestación de una funcionalidad concreta; pero otros, y especialmente las estructuras productivas, sólo cobran sentido en el conjunto.

Inseparables del “paisaje”, las actividades productivas “tradicionales” también tener el reconocimiento de su valor cultural que permita su viabilidad, orientándolos a la producción de calidad que rentabilice la actividad y capitalice la plusvalía de siglos de creación y mantenimiento. Tal vez para algunos esto pudiera parecer un tanto ‘artificial’, por lo que supone de intervención al margen de la ‘selección natural’ de ‘los tiempos’ o ‘del mercado’; pero si en beneficio del Patrimonio Cultural se admite la protección y conservación de los inmuebles -y del paisaje considerado inmueble-, no parece haber razón para no dar tratamiento igual a la actividad que los crea y mantiene, entendida en este caso como protección conservativa. Proteger no es solamente limitar y controlar, es también asesorar y prevenir.

En último caso, el mantenimiento de las actividades “tradicionales” implica el reconocimiento del derecho a la libertad de promoción, de elección, de identificación.

La pérdida de espacios y lugares es exponente de un cambio drástico en la concepción del paisaje, que ha pasado de ser espacio cultural interactivo a ser escenario de uso turístico, sin reparar en que la actividad primaria que lo produce es la misma que asegura su pervivencia. No se trata sólo de una mera cuestión estética, sino puramente cultural: la terciarización de una economía poco antes primaria no puede dejar de tener efectos en la naturaleza de la comunidad⁵⁶ y en todo lo que de ella resulta. Los cambios son inevitables, y en tantos casos deseables. El modo en que estos se producen y los resultados que dan no siempre significan una mejora.

El seguidismo de las categorías administrativas de tutela del Patrimonio cultural parece dirigido a reservar parcelas sectoriales de actividad, cuando no a respaldar estrategias contrarias a una visión integrada del Patrimonio. Los prejuicios y los clichés derivados de la idea de “tesoro” -especialmente ‘artístico-arqueológico’, la lentitud cuando no la inacción de la Administración competente, el excesivo peso de ‘lo urbanístico’ -con el ‘hipertrofiado’ el papel del arquitecto/urbanista-, al que se ha unido en los últimos tiempos el lastre de “lo turístico” -y el advenimiento de los gestores turístico-culturales-, imposibilitan una gestión efectiva del Patrimonio. En definitiva, la gestión del Patrimonio es una tarea compleja, que no complicada, no tanto

⁵⁶ SANTANA, A. (1997) *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* pág. 79.



por cuestiones técnicas sino, especialmente, por la cantidad de intereses que se entremezclan, principalmente económicos (inmobiliarios) y políticos (en el sentido más partidista del término). El escaso dinero del que (salvo 'proyectos emblemáticos', esto es, susceptibles de rápida rentabilidad política) se suele disponer, junto con la práctica ausencia de sector privado y de participación ciudadana, son las muestras más notables de una realidad que bascula encorsetada entre la precariedad y la virtualidad.

El resultado de aplicar un modelo parcial y discutible, como hasta ahora, que sólo tiene en perspectiva el presente (de algunos⁵⁷) más inmediato, puede tener como consecuencia la hipoteca del futuro. Frigiliana funcionó durante algún tiempo como modelo para los núcleos del Genal. Hoy es más bien un 'aviso' de lo que se avecina. Por eso, precisamente, podría (¿aún?) ser éste último el sitio de ensayo de otra manera de entender la gestión del patrimonio cultural en el medio rural, su significado y su posible aprovechamiento/disfrute, para redefinir los términos de una dialéctica tan desigual.

A fin de cuentas, como dice Martínez de Pisón, "el único documento de la Historia que no está archivado es el paisaje y es de todos, incluso de los que aún están por nacer"⁵⁸.

⁵⁷ HERGET, W. , GUERRERO, J. y COMPÁN, D. (1996) "La acequia de Aynadamar y su entorno. El sacrificio de un patrimonio en aras de intereses sectoriales". *Paderborn Geographische Schriften*, 10.

⁵⁸ "Entrevista a Eduardo Martínez de Pisón, Catedrático de la UAM" por Maribel del Álamo. *Revista Ambienta*, noviembre 2002:17.

La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería *L'Effort Moderne* en el París de la Gran Guerra

Belén Atencia Conde-Pumpido
Universidad de Málaga

RESUMEN

Dentro del marco de la primera mitad del siglo XX, la Primera Guerra Mundial supone el mayor y más inesperado horror para la Europa del momento. París, entonces capital indiscutible de la vanguardia europea se sume en una depresión cultural como consecuencia del cierre de sus galerías, salones y revistas, y al cese de la mayor parte de la actividad artístico-comercial. En un clima xenófobo en el que ciertas manifestaciones artísticas eran vistas como de preponderancia más germánica que francesa, aparece un marchante dispuesto a convertirse en el abanderado del nuevo arte cubista.

PALABRAS CLAVE: Vanguardia,/Cubismo/ Léonce Rosenberg/ Galería L'Effort Moderne, 1914-1919/ Defensa Teórica/ Exposiciones Cubistas

The entry in scene of Léonce Rosenberg and the gallery L'Effort Moderne in the Paris of the Great War

ABSTRACT

During the first half of the XX Century, the First World War constitutes the most unexpected and horrific episode in the history of Europe to date. Paris, at the time undisputed capital of the european avant-garde, slumps into cultural depression due to the closure of its galleries, salons and reviews, while trade in the art world also comes to an almost complete standstill. In a xenophobic atmosphere where certain artistic movements are viewed as being of predominantly German rather than French influence, a new Art dealer, prepared to champion the new cubist art, appears on the scene.

KEY WORDS: Avant-garde/ Cubism/ Léonce Rosenberg/ L'Effort Moderne Gallery, 1914-1919/ Theoretical Defense/ Cubist Expositions

A mediados de julio de 1914 Kahnweiler deja París para marcharse de vacaciones, como hacía cada año, dejando allí todas sus pertenencias y, con ellas, todas las obras cubistas que poseía, que se hallaban repartidas entre su casa y la galería, sin tomar precauciones ante la tensa situación que se vivía en aquellos momentos¹. Dada la animadversión de Francia hacia Alemania, que se llevaba gestando desde los años previos a la guerra y más enérgicamente con el estallido de ésta, Kahnweiler, en su condición de alemán, es considerado enemigo de Francia², imposibilitándosele el regreso.

* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, Belén: "La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería L'Effort Moderne en el París de la Gran Guerra", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 427-433. Fecha de recepción: Octubre de 2009.

¹ Vid. SILVER, K. *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

² La contraposición a Alemania y todo lo que ella representaba no tardó en extenderse ideológicamente por todo el país. Henri Bergson analizaba el problema franco-alemán como un conflicto espiritual entre el despotismo –representado por Alemania– y la libertad –representada por Francia– (ANTLIFF, M. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton, 1993); por su parte, Félix Sartiaux, en su *Morale kantienne et morale humaine*, sentencia la ideología alemana –incluida la filosofía y más concretamente a Kant– de mentiras hipócritas (SARTIAUX, F. *Morale kantienne et morale humaine*, Hachette, París, 1917), mientras que Pons, en *La guerre et l'âme française* en 1915 llega a acusar a la filo-



1. JUAN GRIS, "Le Verre", 1919.

Paralelamente, el propio cubismo empieza a verse como un arte, sino alemán, prominentemente extranjero: por una parte, Kahnweiler, su principal marchante³, era alemán, así como Udhe, uno de sus más fieles compradores⁴. Incluso el hecho de que Picasso y Gris fuesen españoles empezó a verse con recelo⁵. La supuesta filiación del cubismo con Alemania fue rápidamente desmentida por Amédée Ozenfant, quien desde *L'Elan* hacía campaña a favor de éste⁶, al igual que Guillaume Apollinaire, quien se apresuraba a describir el cubismo como "una escuela franco española y más sencillamente latina"⁷.

Por su parte, los artistas y literatos que habían compuesto el círculo cubista antes de 1914 empieza a dispersarse al comenzar la guerra. De un lado, aquellos que no participaron en ella, como era el caso de Picasso o de Juan Gris, en su condición de españoles, deciden abandonar momentáneamente París en pos de destinos del sur de Francia⁸; por otra

parte, un gran número de ellos fueron llamados a filas, que abandonarían en distintas fechas y por distintos motivos. Entre ellos se encontraban Braque, Derain, Duchamp-Villon, La Fresnaye, Gleizes, Metzinger, Léger o Villon. Paralelamente había también voluntarios, como fue el caso de Apollinaire o Marcoussis, quienes en su calidad de polacos podrían haber renunciado a luchar en la guerra -siendo Polonia

sufía alemana de anticatólica y antifrancesa (PONS, A. *La Guerre et l'âme française. Vers une double victoire. Seize conférences*, Bloud et Gay, París, 1915).

³ Acerca de la importancia de Kahnweiler como marchante y difusor del cubismo durante los primeros años de la guerra *vid.* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, B. "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger", *Boletín de Arte*, nº 29, Universidad de Málaga, 2008, págs. 563-568.

⁴ Sobre el papel de Udhe como comprador del cubismo y la importancia de su colección, *vid. id.* "Los compradores del cubismo", *Laboratorio de Arte*, Universidad Hispalense, Sevilla, 2008/2009, en prensa.

⁵ GREEN, CH. "Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición", en AA.VV. (Dr. TINTEROW, G). *Juan Gris 1887-1927*, Ministerio de Cultura, Banco de Bilbao, Madrid, 1985, pág. 93

⁶ Así lo afirma el propio Ozenfant desde la revista: "*La campagne de L'Elan a démontré que le Cubisme ne devait rien aux Allemands*", ("*La campaña de L'Elan ha demostrado que el Cubismo no debía nada a los alemanes*"), OZENFANT, A. "Notes sur le Cubisme", *L'Elan*, París, diciembre 1916, n. p.

⁷ APOLLINAIRE, G. Carta abierta del 22 de septiembre de 1917, *Mercure de France*, París, 16 octubre de 1917, *cf.* GREEN, CH. *Art in France 1900-1940* (trad. Condor, M.), Cátedra, Madrid, 2001, pág. 349.

⁸ Mientras que Picasso está en Avignon con Eva, Gris y su mujer, cortos de dinero, suplican a Kahnweiler quien, desde Roma, no puede ayudarlos. Finalmente, deciden viajar hasta Collioure, donde Matisse los acoge, en CABANNE, P. *L'Épopée cubiste*, Les Editions de l'Amateur, París, 2000, pág. 347.



2A y B. Cartones de invitación a las exposiciones de Auguste Herbin y Fernand Léger en la Galería *L'Effort Moderne*, en 1918 y 1919 respectivamente.

potencia neutra en el conflicto-, pero que prefirieron participar en ella. Tampoco fueron menos los exiliados o expulsados, como fue el caso de Kahnweiler, o Marie Laurencin, quien, habiéndose casado con un alemán en 1914 no tiene más remedio que huir de Francia, fijando su residencia en España. Por su parte, los Delaunay parten en un primer momento a Portugal para pasar posteriormente a España así como Le Fauconnier se instala en los Países Bajos. Duchamp decide probar suerte en América, al igual que Gleizes, quien posteriormente sigue el camino de Laurencin y los Delaunay y marcha a España.

Por tanto, la situación cultural y artística en París no era muy alentadora: a la dispersión de artistas había que sumar la de los marchantes y coleccionistas, en muchos casos extranjeros, así como el cierre de galerías y salones, por no mencionar el de revistas y periódicos.

Es en este momento cuando entra en escena Léonce Rosenberg, hijo de un coleccionista de antigüedades así como de obras impresionistas recientemente fallecido. En 1915, cuando fallece su padre, Rosenberg se encuentra con una herencia que incluye una galería en la *Avenue de l'Opera* y una pequeña fortuna. Paralelamente, su hermano Paul, que estaba sensiblemente interesado en el impresionismo, abre otra galería en *Rue de la Boétie*⁹. Sin embargo, Léonce no estaba interesado en el impresionismo y postimpresionismo, por lo que no tardó en vender la mayor parte de las obras para invertir en otro tipo de arte más afín a su personalidad. Lo cierto es que Léonce fue audaz al interesarse por el cubismo hacia 1914, momento en el que Kahnweiler había abandonado París, las galerías cerraban y los artistas necesitaban marchantes que los ayudasen a vender su obra, pero ello no habría sido posible sin las figuras de André Level, Pablo Picasso y Juan Gris, quienes convencieron a

⁹ COOPER, D; TINTEROW, G. *The essential cubism. Braque, Picasso & their friends 1907-1920*, The Tate Gallery, 1983, pág. 20.

Rosenberg de ser el único capaz de ocupar el puesto que había dejado Kahnweiler¹⁰.

A partir de 1915, Rosenberg comenzará a rodearse de Picasso y Gris y de todos aquellos que éstos últimos recomendasen, siendo 1916 el año clave de la formación de lo que más tarde sería *l'Effort Moderne*. Así, sólo el 18 de abril de 1916, Rosenberg firmaría un contrato de exclusividad con Henri Laurens¹¹, Diego Rivera¹² y Auguste Herbin¹³, mientras que dos días después haría lo propio con Juan Gris¹⁴. El 11 de junio sería el turno de Metzinger¹⁵, así como el de Braque en invierno del mismo 1916¹⁶. En el caso de Jacques Lipchitz, Gino Severini, Henri Hayden o María Blanchard, la inexistencia de contratos nos impiden saber con certeza la fecha exacta de la unión comercial entre ellos y el marchante francés, sin embargo algunas cartas conservadas entre cada uno de ellos y Rosenberg demuestran que éstas ya tenían efecto en 1916¹⁷. La entrada de Léger al grupo de Rosenberg fue bastante posterior, retrasándose hasta el verano de 1918 cuando éste aún se encontraba en el frente¹⁸. Por su parte, Picasso era el único de ellos que no había firmado un contrato con el marchante; éste, consciente del carácter carismático del pintor, no quiso arriesgarse a perder su colaboración en el grupo por presiones de carácter comercial. Pese a ello, Rosenberg contaba con Picasso como la piedra angular de su futura galería¹⁹, tal y como Gris le había indicado²⁰.

Pese a que durante la guerra servía en la Oficina Central de Campaña de las Fuerzas del Aire Aliadas, y por ello, no pasaba mucho tiempo en París, aprovecha-

¹⁰ DEROUET, CH. "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918", en AA.VV. *Henri Laurens*, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq, Lille, 1992, págs. 39-40.

¹¹ LAURENS, H; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.497), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹² RIVERA, D; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.1248), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹³ HERBIN, A; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.310), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁴ GRIS, J; ROSENBERG, L. Contrato, París 20 abril 1916 (10422.298), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, *cf.* AA.VV (DEROUETH, CH.), *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París, 1990, págs. 22-24. El hecho de que el contrato con Gris se firmase con posterioridad a otros artistas que, en ocasiones habían sido presentados a Rosenberg por el propio Gris, se explica por las dificultades que encontraba el artista para liberarse de su anterior contrato con Kahnweiler para poder firmar uno nuevo.

¹⁵ METZINGER, J; ROSENBERG, L. Contrato, París, 11 junio 1916 (10422.721), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁶ BRAQUE, G; ROSENBERG, L. Contrato, París, 24 noviembre 1916 (10422.30), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁷ LIPCHITZ, J. A Léonce Rosenberg, París, 14 mayo 1916 (C13 9600.1023), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; BLANCHARD, M. A Léonce Rosenberg, París, 1 octubre 1916, (C3 9600.3), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁸ LÉGER, F; ROSENBERG, L. Contrato, París, 9 agosto 1918, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, *cf.* AA.VV. *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives, París, 1996, págs. 35-38.

¹⁹ En una ocasión en primavera de 1916, Rosenberg le dijo "*Nosotros seremos invencibles. Usted será el creador. Yo seré la acción*" Archivos Picasso, 24 marzo 1916, en DAIX, P. *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont S.A., París, 1995, pág. 796, *cf.* ZAPPALÀ, C. "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra", *Comentari d'arte*, Roma, 7/8. 2001/02 (2005), nº 20-23, pág. 12.

²⁰ En una carta a Rosenberg datada el 2 de junio de 1916, el pintor le dice "(...) pero mi opinión es que los

ba sus escasas visitas para frecuentar, siempre que le era posible, los estudios de los artistas cubistas que conocía, y siendo por tanto imperativo mantener sus relaciones comerciales epistolalmente, al menos hasta 1918, lo cual explica la importancia que las correspondencias entre los artistas y el marchante tienen para reconstruir los avatares de este período²¹.

Rosenberg había proyectado una serie de exposiciones que mostrasen la nueva realidad del cubismo, su continuación y avances, lo cual, dados los avatares de la guerra, así como su imposibilidad de permanecer en París mas que por un tiempo limitado, no sería factible con anterioridad a 1918. Sin embargo, la falta de exposiciones no era un impedimento para una defensa teórica del movimiento perfectamente orquestada por el propio marchante, así como por algunos artistas pertenecientes a la galería o literatos simpatizantes del cubismo como Pierre Reverdy o Maurice Raynal. El punto central de la defensa cubista durante los años de la guerra se centraba en la demostración de la continuación del cubismo como movimiento así como su directa vinculación al clasicismo francés propiamente dicho en contraposición a las pretendidas raíces extranjeras que el clima xenófobo de la Francia en guerra promulgaba²².

El público tuvo oportunidad de ver inaugurada la galería de Rosenberg



2. GEORGES BRAQUE, "Café-Bar", 1919.

únicos indispensables, pero verdaderamente indispensables para quien quiera tener en la mano este movimiento pictórico son Picasso y Braque", GRIS, J. A Léonce Rosenberg, París, 2 junio 1916 (9600-380), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; *cf.* AA.VV. (DEROUET, CH.), *op. cit.*, pág. 29. Para una edición en español, *vid.* JIMÉNEZ BLANCO, M.D. *op. cit.*, pág. 105.

²¹ En el caso de los pintores cubistas de l'Effort Moderne sólo dos libros alusivos a correspondencias entre Fernand Léger y Juan Gris y su marchante han sido publicados, ambos por el Centre Georges Pompidou de París. En el caso de Fernand Léger además se ha publicado DEROUET, CH. *Fernand Léger: une correspondance de guerre à Louis Pougnon 1914-1918*, Centre Georges Pompidou, París, 1990 y en el de Juan Gris habría que remarcar las publicadas por Douglas Cooper donde se recogen las intercambiadas por el pintor y otras figuras como Daniel Henry Kahnweiler o Maurice Raynal. Paralelamente y en cuanto al resto de artistas de l'Effort Moderne, sólo contamos con algunos artículos, casi siempre de Derouet en colaboración con el MNAM donde se recogen fragmentos de algunos de ellos, particularmente Diego Rivera, Henri Laurens o Georges Braque.

²² Así, se suceden una serie de publicaciones por parte de Reverdy desde la recién fundada *Nord-Sud* que defendían el carácter prominentemente intelectual del cubismo, que lo convertían en objetivo y por tanto verdadero. Éste sería el núcleo de posteriores publicaciones en diversos panfletos editados por el propio Rosenberg con sello de *L'Effort Moderne*, en los que la defensa al cubismo se torna filosófica con referencias a Platón, Kant, Emerson o Locke, con títulos tan sugerentes como *Cubismo y Tradición* (ROSENBERG,

l'Effort Moderne, y por tanto las obras cubistas afines a tal defensa teórica en primavera de 1918, fecha en la que se abre la exposición de Auguste Herbin –entre el 1 y el 22 de marzo de 1918²³-. A ésta seguirán las de Henri Laurens, Jean Metzinger, Fernand Léger, Gris, Severini, Picasso y el resto de los integrantes de ésta, a lo largo de todo el 1919²⁴.

Al apoyo, o al deseo por parte de la crítica de una vuelta a la naturaleza²⁵ había que unir las opiniones que dichas exposiciones celebradas por Rosenberg en su galería estaban provocando. De todas ellas, una particularmente llamó la atención; la de Georges Braque, celebrada en marzo de 1919. De ella se concluyó que el cubismo, finalmente rendido ante las evidencias, había vuelto al orden de la naturaleza. Esta idea fue mayoritariamente defendida por *La Nouvelle Revue Française* de la mano de Jacques Rivière, su director, -quien afirmaba que el cubismo había salvado la pintura por medio de la vuelta a la tradición, gracias a los grandes procedimientos de Braque²⁶- y André Lhote, su colaborador como crítico de arte, que aseguraba que la exposición de Braque mostraba a la vez la importancia y la insuficiencia del cubismo, así como el propio cubismo no podía ser otra cosa que una fórmula de transición²⁷, tan constructiva como destructiva, motivo por el cual, Braque había relajado su disciplina, lo que dentro del cubismo era visto como anarquía²⁸.

Si Lhote atacaba los procesos constructivos de Gris, que creaban una realidad en vez de centrarse en los procesos de orden y construcción ya presentes en la naturaleza²⁹, Allard acusaba al repertorio cubista de repetitivo y mecánico, alarmán-

L. *Cubisme et Tradition*, Ed. de *l'Effort Moderne*, París, 1920) o *Cubismo y Empirismo (id. Cubisme et Empirisme*, Ed. de *l'Effort Moderne*, París, 1921). Por su parte, Raynal colaboró con un escrito de las mismas características llamado *Algunas intenciones del cubismo* (RAYNAL, M. *Quelques intentions du cubisme*, Ed. de *l'Effort Moderne*, París, 1919), a lo que habría que sumar la no pretendida colaboración de Kahnweiler, quien, con la publicación de su *El camino del cubismo*, (KAHNWEILER, D-H. *Der weg zum Kubismus*, Delphin Verlag, Munich, 1920), escrita en 1914 y referente al cubismo hasta 1914, pero publicada en 1920, parecía defender los postulados filosóficos de *l'Effort Moderne*

²³ *Carton d'invitation à l'exposition Auguste Herbin du 1er au 22 Mars 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

²⁴ Entre la exposición de Herbin y Laurens hubo un margen de nueve meses dadas las dificultades de la guerra. Por tanto, hubo realmente dos inauguraciones de la galería, una primera con la exposición de Herbin y una segunda en diciembre de 1918 (*Carton d'invitation à l'exposition Henri Laurens du 5 au 31 Décembre 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París) que aseguraba una continuidad expositiva. A partir de aquel momento, las exposiciones personales se realizaron con una periodicidad mensual.

²⁵ *vid.* CENDRARS, B. "Modernités. Quelle sera la nouvelle peinture?", *La Rose Rouge*, París, 3 mayo 1919; *id.* "Modernités. Quels seront les maîtres?", *La Rose Rouge*, París, 9 mayo 1919; *id.* "Pourquoi le cube s'effrite", *La Rose Rouge*, París, 15 mayo 1919.

²⁶ ROSKILL, M. *The Interpretation of Cubism*, The Art Alliance Press, Londres / Toronto, 1985, págs. 102-103.

²⁷ Ya André Salmon había dado una charla en la exposición celebrada por Severini en Lyre et Palette el 9 de diciembre de 1917, en la que exponían tanto cubistas como no cubistas, en la que el crítico afirmaba que el cubismo no podía ser la última respuesta en arte, dado su carácter intrínseco de renovación. Esta afirmación le valió las ofensas de Metzinger y Gris (en GREEN, CH. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1987, pág. 9). Esta charla fue posteriormente publicada por el propio Salmon en SALMON, A. "Cubisme et camouflage", *L'Europe Nouvelle*, París, nº 39, 5 octubre 1918, pág. 1876.

²⁸ LHOTE, A. "Exposition Braque", *La Nouvelle Revue Française*, París, nº 69, 1 junio 1919, págs. 153-157.

²⁹ *id.* "Cubism and the Modern Artistic Sensibility", *Athenaeum*, Londres, septiembre 1919.



dose ante su vulgarización y comercialización³⁰. Por su parte, Vauxcelles alaba la exposición de Picasso en la galería de Paul Rosenberg por sus dibujos suaves y libres³¹, tan acordes con el nuevo espíritu clasicista del momento.

La entrada de Rosenberg en el cubismo fue por tanto algo no excesivamente meditado. En realidad, éste no sabía demasiado sobre el cubismo, por lo que comparaba indistintamente todo aquello que le parecía cubista, y sin lugar a dudas, él mismo fue el motivo de que algunos artistas que practicaban una pintura cézanniana por aquellos entonces, dieran el salto definitivo al cubismo, en algunos casos, más por interés que por convencimiento propio³². Pero también es cierto que fue gracias a él que Gris y Picasso pudieran trabajar durante la guerra, así como que pudiesen hacerlo tanto Léger como Braque a su vuelta del frente de manera inmediata; que fue en el seno de su galería donde se organizaron las primeras exposiciones cubistas propiamente dichas tras la guerra, y que, tanto Rosenberg en calidad de marchante, como los simpatizantes de la galería o sus propios pertenecientes, constituyeron la mayor defensa del cubismo durante los años más negros de su historia.

³⁰ ALLARD, R. "L'Avenir de la Peinture", *Le Nouveau Spectateur*, Paris, nº 1, 10 mayo 1919, pág. 4.

³¹ PINTURRICHIO, [VAUXCELLES, L.], "Picasso", *Le Carnet de la Semaine*, Paris, 5ème année, nº 229, 26 octobre 1919, pág. 9.

³² DEROUET, CH. "De la voix et de la plume. Les émois 'cubistes' d'un marchand de tableaux", *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, 60ème année, nº 638-639, junio-julio 1982, págs. 51-52.

Arte, iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992)

Juan Manuel Martín Robles
Universidad de Jaén

RESUMEN

José María Aguilar Collados, escultor y religioso, se presenta ante nosotros como ejemplo preclaro de artista influido por el medio y su tiempo; parámetros definitorios de una plástica, siempre figurativa, cuya evolución lógica le llevará del neobarroco a una apuesta decidida por estéticas más vanguardistas espiritualmente influenciadas por formas románicas y góticas. Especial incidencia tendrán en su obra y pensamiento las directrices emanadas de la Sacrosanctum Concilium.

PALABRAS CLAVE: Arte/ Iglesia/ José María Aguilar Collados/ Escultura.

Art, church and renovation. The influence of the postconciliar thought in the work of the sculptor Jose Maria Aguilar Collados (1909-1992)

ABSTRACT

José María Aguilar Collados, sculptor and religious, appears before us as artist's illustrious example influenced by the way and his time; parameters characteristic of a plastic arts, always figurative, whose logical evolution will take him from the neobarroco to a bet decided on more ultramodern aesthetics spiritually influenced by Romanesque and Gothic forms. Special incidence will have in its work and thought the emanated guidelines of Sacrosanctum Concilium.

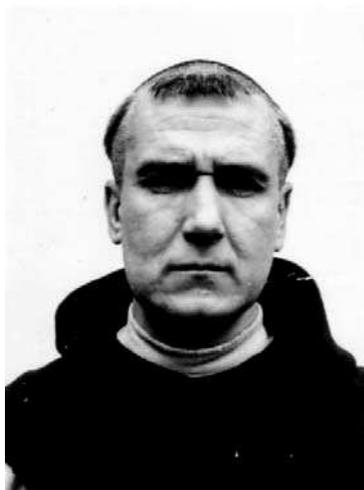
KEY WORDS: Art/ Church/ José María Aguilar Collados/ Sculpture.

Escultor formado, tras su paso por las aulas del Liceo Francés y la Institución Libre de Enseñanza¹, ambientes en los que ideas humanistas y aires de renovación cultural fluían libremente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando bajo el magisterio de Miguel Blay Fábregas (1866-1936) y José Capuz Mamano (1884-1964), la evolución plástica de José María Aguilar Collados [1] (Madrid, 16/V/1909– Palma de Mallorca, 11/II/1992), “escultor de imágenes que salían de su espiritualidad, condimentada de Biblia y ansiosa del infinito, profundamente cristiana y ecuménicamente enlazada con el deleite universal de la búsqueda de Dios”², quedará caracterizada, en líneas generales, por dos aspectos fundamentales: la influencia que en el escultor jerónimo tendrá el *medio* en el que desarrolle su plástica, aspecto éste directamente relacionado con su activa vida monástica; y la progresiva

* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel: “Arte, Iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Collados (1909-1992)”, en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 435-455. Fecha de recepción: Octubre de 2009.

¹ Vid. JIMÉNEZ-LANDI, A.: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid, Ed. Complutense, 1996.

² LLABRES MARTORELL, P. J.: “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, pág. 12.



3. José María Aguilar Collados
(1909-1992).

importancia que la Iglesia concederá, a partir del pontificado de Juan XXIII (1958-1963), al Arte Contemporáneo como expresión apropiada para reflejar los dogmas y misterios cristianos.

De las enseñanzas recibidas de sus mentores en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Blay y Capuz, observamos en la producción de Aguilar Collados ciertas referencias que se mantendrán en toda su evolución artística, en especial, las inquietudes figurativas y simbólicas que impregnarán toda su obra y que le llevarían a manifestarse, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, contrario a lo abstracto y, por tanto, cercano a modelos naturalistas, que no academicistas, propuesta estética ésta última de la que también se declararía “decididamente opuesto”³.

MEDIO Y TIEMPO EN LA OBRA DE AGUILAR COLLADOS.

Los diferentes destinos geográficos en los que Aguilar Collados desarrollará su obra, ámbitos en los que la mayor o menor influencia de la tradición imaginera local redundarán directamente en la libertad con la que, respecto a la crítica especializada y la opinión pública, creará el artista sus imágenes, influirán notablemente en su producción, condicionando la evolución formal, iconográfica y estética de la misma.

Así, mientras que tras su ingreso en el segoviano monasterio jerónimo de santa María del Parral le llegarían diversos encargos, de órdenes religiosas y particulares, a los que hará frente manteniéndose en la corriente naturalista y academicista imperante⁴, unas obras en las que, continuando la restauración historicista y el mimetismo de modelos del pasado⁵, el peso de la tradición será determinante; el traslado al convento sevillano de san Isidoro del Campo, etapa coincidente con los

³ AGUILAR COLLADOS, J. M.º: *Discurso de ingreso “Iconografía de San Jerónimo”* (Sevilla, 1959).

⁴ Entre la numerosa bibliografía existente al respecto *vid.* CIRICI PELLICER, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977; AA. VV.: *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976; CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1990.

⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.: “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginaria de posguerra”, en AA. VV.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad, 2001 (tomo I), págs. 641-660.



primeros pasos dados por la Iglesia hacia la aceptación del Arte Contemporáneo, supondrá un primer momento de quiebra en el que, frente a la hostilidad con la que el medio, social y religioso, se mostraba ante las novedades plásticas, observamos como Aguilar apuesta por la línea de futuro e innovación que caracterizará su obra postconciliar, aspecto especialmente evidente en aquellas imágenes que realizase para edificios de nueva creación en los que habría de establecerse una relación armónica, un diálogo fluido entre la realidad espacial, un conjunto arquitectónico de líneas funcionales, y los iconos representados.

La ruptura respecto a las rémoras estéticas naturalistas, aún tangibles en algunas obras del periodo sevillano, se acentuará una vez trasladado a Inca; destino último donde la libertad creativa de Aguilar, afianzada en la plena aceptación de las propuestas conciliares y tan sólo atenazada por su delicado estado de salud, le harían derivar hacia una plástica figurativa alejada de convencionalismos realistas; una escultura, liberada de rémoras academicistas y obligados simbólicos, en la que plasmaría las propuestas teóricas que, sobre la imagen meditacional –aquella que es “apta para recordarnos verdades, que ahondemos en su sentido, gustemos de ellas, las asimilemos y nos decidamos a obrar”, “excita la imaginación para que la razón se aproveche”⁶–, defendiese en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla) en 1959.

Consciente de los nuevos valores expresivos de la plástica de su tiempo, y conocedor de la importancia que había de concederse al Arte como complemento para una correcta interpretación litúrgica del espacio, José María Aguilar siempre tuvo presentes las normas que desde Roma se daban al respecto.

La lectura de los textos de Juan XXIII y, en especial, de los postulados expuestos en el capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, marcarán un punto de inflexión en su obra y pensamiento estético; entonces se iniciará un proceso de abstracción simbólica progresivo que le llevará desde la figuración naturalista desarrollada anteriormente –fase en la que primará tanto la búsqueda de ideales estéticos inmanentes, como cierto ensimismamiento decorativista notablemente influido por el ambiente y el momento histórico–, hasta unas imágenes, cercanas a la producción escultórica contemporánea, en conexión con la vanguardia europea, en las que renuncia voluntariamente a la definición de lo superfluo, acentuándose, a través de una cada vez mayor nitidez en formas y volúmenes, la búsqueda del pleno simbolismo religioso.

Gradualmente se va patentizando en el artista un alejamiento de preocupaciones formales y un mayor interés en el *símbolo* representado, en el *icono*. Si en sus primeras producciones el material, en ocasiones de escasa calidad, quedará dignificado bajo una cuidada policromía, en la que mostrará un virtuoso trabajo artesanal, tras la lectura de los textos pontificios material y técnica quedan casi al descubierto, utilizándose tan sólo el color con fines iconográficos. La materia transformada por la gubia se convierte en reflejo del universo interior del artista; un mundo

⁶ AGUILAR COLLADOS, J. M.ª: *Discurso...*, op. cit.



2. *Crucificado* (hacia 1954). Parroquia de los PP. Paúles (Carabanchel). Detalle.

donde, dadas sus especiales circunstancias, la oración se convierte en ideal a transmitir a través de la imagen, lo que le llevaría a intentar, como el mismo confesase, "imprimir en lo estático de la escultura un dinamismo que invite a orar"⁷.

Esta evolución, técnica y estética, le llevará a oscilar entre la búsqueda de valores estéticos y la plasmación de significaciones litúrgicas. Por ello, incluso tras la lectura y aceptación de los textos emanados del Concilio Vaticano II (1962-1965), su ruptura respecto a modelos anteriormente desarrollados no será radical, pudiendo establecerse dos momentos evolutivos durante los cuales, y dependiendo del destino final del encargo, también volverá a hacer uso de modelos cercanos al naturalismo.

El primer periodo, anunciado en el *Calvario* de la parroquia de Carabanchel

[2], quedará definido como un instante de *quiebra atemperada*.

Momento claramente influenciado por las nuevas propuestas que parte de la jerarquía eclesiástica aceptaba tras las manifestaciones de Juan XXIII en su *Alocución a los artistas en la IX Semana Internacional de Arte Sacro* (1961), ahora la fractura respecto a modelos anteriores, más patente a nivel teórico-estético que plástico, no será tan arriesgada en el caso de Aguilar como en otros escultores contemporáneos no vinculados a la vida monástica o religiosa. No se trata de romper con la tradición, sino iniciar una progresión hacia nuevos modelos estéticos en los que las formas contemporáneas se adaptan, que no someten, a la transmisión del nuevo mensaje evangélico; esto le impulsará a alejarse de posibles influencias plásticas neobarrocas, y centrar su atención en las creaciones que se llevaban a cabo en la zona Centro y Norte de la Península Ibérica, áreas más cercanas, geográfica e ideológicamente, a las propuestas internacionales coetáneas y en las que el peso de la tradición imaginera y la recuperación de tradiciones pietistas, como los desfiles procesionales de Semana Santa, será menor.

Su madurez artística, y la ruptura, casi definitiva, con la tradición, llegando al máximo grado de libertad creativa, se inicia durante los últimos años hispalenses y se desarrolla en plenitud tras asentarse en Inca. Ahora, y aunque algunas oscilaciones hacia remedos naturalistas frenarán su total vinculación a la escultura religiosa

⁷ LLABRES MARTORREL, P.: "Imágenes para orar", *ARA, Arte Religioso Actual. Publicación del Movimiento Arte Sacro*, 55, Madrid, 1978, págs. 22-23.



de vanguardia, si se observa en la obra del monje jerónimo cómo la plasmación de valores litúrgicos se antepone a cualquier otra estimación artística o estética; cómo sus investigaciones plásticas, aunadas a la profundización en el estudio de los métodos de oración Zen, le derivan a unas formas de gran simplicidad, casi inacabadas, donde predomina la estilización de la línea; unas imágenes infundidas de su espíritu místico, en las, que por encima de ideales como la belleza o la armonía compositiva, prevalecerá la transmisión de sensaciones religiosas.

LA PERMANENCIA EN LOS MODELOS BARROCOS.

El miércoles 21 de enero de 1942, siguiendo los consejos espirituales de D. Josemaría Escrivá de Balaguer⁸, Aguilar Collados profesaba en el monasterio jerónimo de santa María del Parral (Segovia); tomaba entonces el nombre de fray José María de Madrid. Su retiro coincidirá con un momento artísticamente definido por unas especiales circunstancias, históricas y sociales, que, como señalase Eduardo Carretero, “pesaron sobre el modelo de encargo”⁹. El nuevo Estado canalizaba sus encargos “hacia la exaltación del régimen y su ideario”¹⁰; la Iglesia española, inspirada en valores tradicionales y diametralmente opuesta a propuestas de vanguardia, había de hacer frente, tras el conflicto bélico, a un urgente restablecimiento espiritual y material¹¹.

El tiempo histórico, la condición de religioso de Aguilar Collados y los consejos que, acerca de la libertad que había de concederse a los artistas sacros, emanan de la *Mediator Dei*¹², junto al origen de sus encargos, serán factores determinantes para que, a lo largo de estos primeros años, la suya sea una plástica de corte realista influenciada por modelos castellanos anteriores a 1936. Una producción en la que, por otra parte, continuará las formas que en tiempos inmediatamente anteriores a su ingreso en la Orden Jerónima dejase manifiestas en piezas como el relieve en piedra policromada *Virgen con el Niño*¹³ o en algunos ejemplos de su producción pictórica, como la pintura mural, realizada en la década de 1950, en la que representaría una

⁸ AA. VV.: *Josémaría Escrivá de Balaguer: un hombre de Dios. Testimonios sobre el Fundador del Opus Dei*. Madrid, Palabra, 2002, págs. 12-13.

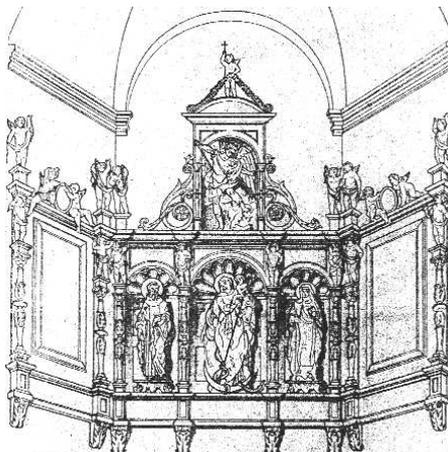
⁹ CARRETERO MARTÍN, E.: *Discurso pronunciado en la entrega de la Medalla de Honor 2004*. Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 2004, pág. 12.

¹⁰ PÉREZ, C.: *La escultura del siglo XX*. Madrid, Historia 16, 1991, pág. 17.

¹¹ D'ORS, C.: “Escultura sacra española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, 2002.

¹² Si bien en el texto de Pío XII se admite, no sin claro recelo, el Arte Contemporáneo como expresión propia para la representación de lo religioso, estas nuevas formas no dejarán de estar siempre sometidas al criterio de la Iglesia, negándose, especialmente en lo que se refiere a la figuración y representación, la total libertad a los artistas: “No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confeccionan aquéllas, pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y gusto personal de los artistas” (*Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”* (1947), canon 239).

¹³ Conservado en las galerías interiores del monasterio de santa María del Parral, el relieve presenta un pésimo estado de conservación, lo que no permite su reproducción.



3. *Virgen con el Niño (pintura mural). Monasterio de El Parral (Segovia).*
 4. *Diseño para retablo mayor (hacia 1950). Monasterio de El Goloso (Madrid).*

escena doméstica entre Jesús y María [3] en la que la cercanía y ternura entre ambas figuras queda patente en la actitud de diálogo visual y el roce de sus manos.

La línea de proximidad estética y formal a la tradición imaginera mostrada en éstas y el *San Francisco de Asís*, imagen de “línea muy realista”¹⁴ conservada en la capilla de la Hospedería del Valle de los Caídos¹⁵, será continuada por José María Aguilar en las obras que llevase a cabo para el templo del primer monasterio de la Concepción Jerónima. Iglesia monacal de formas ojivales para la que proyectó un interesante conjunto retablístico y escultórico, actualmente disperso a causa de los sucesivos traslados de esta comunidad religiosa.

Tres retablos fueron proyectados por Aguilar, antes de 1950, para esta capilla conventual. De éstos el más interesante será el que ocupaba el espacio poligonal del presbiterio; un retablo [4] en el que, a diferencia de los otros dos, inspirados en modelos neogóticos, predominará la decoración de corte clásico en base a guirnaldas, rocallas y elementos geométricos. En éste, junto a dos cuadros de gran formato dispuestos en los extremos, se habían de distribuir, en su único piso, una

¹⁴ GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T.: *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987, pág. 349.

¹⁵ Respecto a cuál fue su aportación al ornato escultórico del Monumento del Valle de los Caídos, debemos señalar que éste es un punto aún por esclarecer a través de la comparativa estilística y una rigurosa revisión de los documentos existentes. Si bien Díaz Vaquero sitúa a Aguilar colaborando junto a Juan de Ávalos (1911-2006) desde los primeros trabajos escultóricos, apuntando que la suya pudo ser una importante contribución [DÍAZ VAQUERO, M.ª D., “Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Ríotinto”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pág. 392], si nos atenemos a obras documentadas, de todo el programa iconográfico allí desarrollado sólo se debería a la mano de aquél la talla en madera policromada del *San Francisco de Asís*.

Inmaculada Concepción, además de un *San Jerónimo* y una *Santa Paula* –tallas, estas dos, que llegarían a ejecutarse–. Cerrando el ciclo iconográfico, en el ático, se situaría una talla de *San Miguel venciendo al demonio* [5].

Todo el cuerpo del retablo se sustentaba sobre cuatro grandes ménsulas, con decoración de hojas de acanto, que se continuaban verticalmente en unas estilizadas columnas abalaustradas, coronadas por figuras de angelotes que, a modo de atlantes, ‘soportaban’ la cornisa superior. Rematando el conjunto, sobre un frontón curvo, un pequeño *putti* enarbolaba la Cruz; culminación última del programa iconográfico proyectado, que se iniciaba bajo el retablo, con la presencia del sagrario, y se continuaba con las figuras centrales de la *Inmaculada* y *San Miguel*.

A ambos lados de este cuerpo central, separados de éste y situados en ángulo respecto al mismo, siguiendo la forma geométrica de la cabecera, se ubicarían los dos grandes lienzos que, según el testimonio de las religiosas, fuesen realizados por el padre José María. La propia estructura de calles del retablo serviría de marco arquitectónico a unas pinturas sobre fondo dorado, remedo de tradiciones bizantinas, en las que se representaban dos grupos de ángeles cantores de estilizada figura¹⁶, cuyas miradas estaban dirigidas hacia la figura central del conjunto, la *Inmaculada*, imagen de tamaño superior al natural, en la que mantendrá el padre Aguilar los presupuestos iconográficos característicos de la *Inmaculada Franciscana*¹⁷: una mujer joven encinta, erguida sobre el creciente lunar y aplastando a la serpiente con su pie derecho, coronada por doce estrellas y vestida con túnica blanca y manto azul, en sus brazos, dispuestos a modo de trono, porta al Niño.

Sobre la *Inmaculada*, representación de la *mujer apocalíptica* y símbolo de la Iglesia, se disponía en el proyecto retablístico el grupo escultórico, ubicado hoy en el claustro alto del monasterio, de *San Miguel venciendo al demonio*; un arcángel sin



5. *San Miguel venciendo al demonio* (hacia 1950). Monasterio de El Goloso (Madrid). Detalle.

¹⁶ Estos cuadros decoran las paredes de la actual iglesia conventual.

¹⁷ Para un completo estudio de esta variante iconográfica, defendida por el teólogo franciscano John Duns Scoto (1266-1308), vid. MARTÍNEZ MEDINA, F. J.: “La Inmaculada franciscana”, en F. J. MARTÍNEZ MEDINA, J. M. MARTÍN ROBLES y M. SERRANO RUIZ (eds.): *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*. Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, págs. 71-81.



6. *Virgen de la Soledad (1953). Iglesia de La Anunciación (Berja, Almería). Detalle.*

la escultura. Será la decoración de cada uno de los retablos, vinculada a la advocación titular del mismo, la que los individualizará. En el caso del retablo dedicado a San José, a través de la decoración pictórica, realizada directamente sobre la madera dorada del retablo, se relatarán diversos episodios de la vida de Jesús en los que tendrá cierto protagonismo su padre terrenal (*Nacimiento de Jesús, Presentación en el Templo, Huida a Egipto y Regreso de Egipto*); en su ático se presentará, en relieve, el escudo de la Orden Jerónima. Las pinturas que, bajo dosel, se ubicarán en el retablo dedicado a la Virgen del Carmen harán referencia a la Vida de la Virgen (*Anunciación, Pentecostés, Asunción y Coronación por la Santísima Trinidad*); en el ático aparecerá la iconografía carmelitana de las ánimas del purgatorio, clara referencia a la titular del retablo.

Siguiendo la recuperación de modelos historicistas propuesto en estas imágenes, en 1953 realizaba Aguilar una bella imagen, formal y conceptualmente vinculada con la *Inmaculada* del Goloso, de la *Soledad de María*¹⁹ [6]; talla firmada y data-

¹⁸ Ambos retablos, de 230x310 cm., se encuentran en la actualidad desmontados, tal como señala la priora del monasterio, Sor Paula María de la Cruz. Anteriormente, tras el primer traslado de la comunidad religiosa, se situaron en el claustro principal del monasterio.

¹⁹ Vid. MARTÍN ROBLES, J. M.: "Arte religioso contemporáneo, recuperación patrimonial y fervor popular en Berja. La Virgen de la Soledad, obra de José María Aguilar Collados (1909-1992)", *Farua. Revista del Centro Virgiano de Estudios Históricos*, 12 (2009), págs. 211-228.



da en la leyenda que en letras capitales, a modo de decoración, encontramos en la parte baja del dorado tocado que sobre el manto cubre a la imagen: "LA HIZO A MAYOR GLORIA DE MARÍA SANTÍSIMA UN MONJE DEL PARRAL V-VI-MCMLIII".

Vestida con túnica roja, ornamentada con dorados tondos en los que se representan pequeños angelotes de rubios cabellos, manto azulado, con interesante esgrafiado en la parte posterior, que cubre su cabeza y queda abierto desde la cintura por la disposición de los brazos, y sandalias, sobre las que deja el escultor caer suavemente los pliegues formados por la túnica, es ésta una representación de la *Soledad de María* en la que el artista ha centrado toda la intensidad dramática del momento en el rostro, de apolíneas facciones juveniles y en la expresiva posición de sus manos. En su diestra porta la corona de espinas y los tres clavos, elementos de la Pasión de Jesús que ofrece al espectador y hacia los cuales dirige su lánguida mirada; la mano izquierda se sitúa a la altura del corazón, simbólica referencia al sufrimiento de la Madre.

Talla en la que continuará el padre Aguilar la tradición neobarroca de anteriores producciones, en la *Virgen de la Soledad*²⁰ demuestra maneras, técnicas y compositivas, más depuradas. Si en la *Inmaculada* realizada para las madres jerónimas del Goloso la talla adolecía de cierta pesadez en los pliegues de manto y túnica, y de cierta complacencia formal en el modelo y la composición, en esta *Virgen*, de bello rostro y delicadas manos, si bien aún se mantiene dentro de un decorativismo excesivo, del que se desprenderá en imágenes posteriores, se muestra más audaz, especialmente al abandonar la tradición iconográfica iniciada por Gaspar de Becerra en 1565, dejando a un lado el riguroso luto, en favor de los tonos que, durante la vida de Cristo, representan simbólicamente la humanidad (rojo) y divinidad (azul) de María. También se alejará, en una aproximación ya a su propuesta meditacional, del abatimiento físico y la expresión afligida que caracterizará a la representación clásica; todo el dramatismo contenido de la escena se concentrará, como corresponde a la búsqueda de valores simbólicos que caracterizará toda la obra de Aguilar, en la composición triangular que conforman manos y rostro.

EL CAMINO HACIA LA RENOVACIÓN.

Ningún punto de encuentro, formal o conceptual, hallaremos entre el *Calvario* que realizase, hacia 1954, para la parroquia erigida en el barrio de Carabanchel por la comunidad paulista y su labor escultórica anterior. Por primera vez su talla se desvincula de modelos historicistas. Se presiente ya en ésta lo que será su obra más personal, aquella que quedaría inicialmente influida por la lectura de la Encíclica *Mediator Dei*—texto en el que si ya se atisban ciertos ecos de modernidad artística éstos quedarán en cierta medida reprimidos por la servidumbre material y "la debi-

²⁰ En la actualidad, gracias a la financiación de la Obra Social de Unicaja, esta talla está siendo restaurada.

da reverencia”²¹ que los artistas debían a la Iglesia–, se apoyaría en las llamadas de Juan XXIII al *aggiornamento* –actualización, modernización–, y tendrá un verdadero punto de inflexión en la lectura de los textos del Concilio Vaticano II, tras la plena aceptación por parte de la Iglesia de los presupuestos estéticos contemporáneos.

Será la expresiva cabeza del *Crucificado*, imagen a cuyos pies se sitúan las tallas en madera policromada de la *Virgen* y *San Juan*, donde especialmente podemos observar como su plástica comienza a alejarse de modelos pretéritos, para aproximarse a la nueva figuración religiosa que, tras la guerra civil, comenzó a desarrollarse en España; tendencia “a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, y en la que el efecto estético de los materiales junto a su tratamiento técnico desempeñan un papel fundamental”²².

Otra novedad más hallamos en este *Crucificado*, talla en la que se observan préstamos formales de la escultura monumental desarrollada por Juan de Ávalos en el Valle de los Caídos. Comienza a prefigurarse ya la imagen de Cristo que, especialmente tras su llegada a Inca, desarrollará a la luz de los textos conciliares y las nuevas propuestas litúrgicas emanadas de los mismos: un nuevo Hombre-Dios que, lejos de morir en la Cruz, renace de ella; imagen diametralmente opuesta a la imagen sufriente de Cristo promovida desde la Contrarreforma y mantenida durante siglos por la Iglesia.

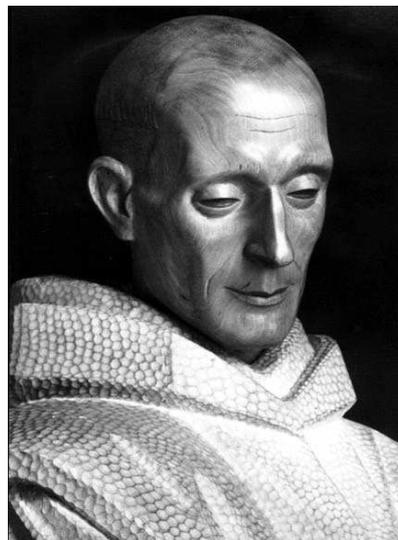
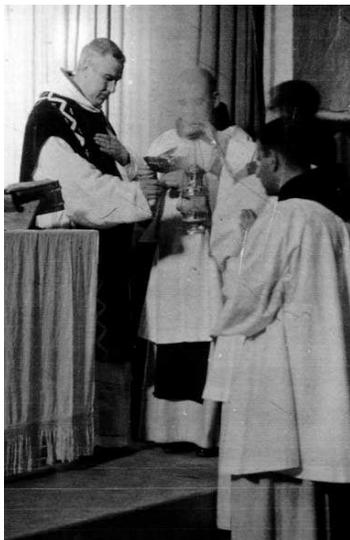
Esta *Calvario* será una de las últimas obras que Aguilar ejecutaría en el taller de El Parral. En diciembre de 1956 la Orden jerónima decidía trasladarlo a Sevilla para que, como prior del monasterio de san Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), cuidase espiritualmente de la nueva fundación y llevase a cabo la rehabilitación material del inmueble [7]. Desde el instante preciso de su llegada a su nuevo destino lo Barroco, representado especialmente por las obras de Juan Martínez Montañés (1568–1649) que en el espacio claustral se atesoraban, estará continuamente presente en sus tareas monacales. También en el *medio* en el que habrá de desarrollar su actividad escultórica será referente obligado, como consecuencia de los procesos tardíos de recuperación patrimonial impulsado por Cofradías y Hermandades sevillanas y la labor de imagineros afines a la estética neobarroca.

Ajeno a estas influencias, continuando la línea que prefigurase en el *Calvario*, profundiza en la búsqueda de nuevos valores estéticos que, al tiempo que lo alejan de la producción naturalista imperante, lo acercarán a novedosas propuestas figurativas donde lo simbólico prevalecerá sobre lo emocional. Definitivamente se alejará, a pesar de lo hostil del *medio*, de la estética barroquista y el ambiente religioso y populista sevillano; fiel a sus principios estéticos, Aguilar seguirá mirando hacia la Meseta y el Centro de la Península para allí hallar sus referentes.

Da comienzo ahora una etapa durante la cual se incardinará hacia la búsqueda de propuestas estéticas que se identificasen con las recomendaciones que sobre Arte y Liturgia promulgaba la Iglesia contemporánea; hacia unos modelos que, en pri-

²¹ PÍO XII: *Encíclica de la Sagrada Liturgia “Mediator Dei”*. Roma, 1947, canon 239.

²² GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T., *Aproximación...*, op. cit., pág. 35.



7. *Fray José María de Madrid oficiando en el monasterio de Santiponce.*

8. *San Bruno (1959). Cartuja de santa María de Montealegre (Tiana). Detalle.*

mera instancia, no supondrán un alejamiento radical respecto a la tradición escultórica hispana, sino una adaptación, inspirada en una postura conciliadora entre tradición y vanguardia, de lo pretérito a su concepción espiritual y simbólica de la imagen.

Este proceso de madurez y ruptura se verá negativamente influenciado tanto por el *medio*, como por el tiempo en el que se sucedería. La situación de la escultura religiosa andaluza coetánea, en la que tendrán plena vigencia los modelos barrocos, junto al momento histórico en el que llegó Aguilar a Sevilla, caracterizado por la recuperación de la imaginería procesional, frenarán su evolución plástica. Todo esto supondría que, aunque su obra fue reconocida en diversas ocasiones por sus contemporáneos, llegando a ocupar, el 19 de noviembre de 1959, un sillón en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, también fuesen numerosas las críticas que, por lo novedoso de su apuesta, recibiría. Juicios contrarios que, como destacaría D. Manuel Castro Román, discípulo en Sevilla del padre Aguilar, no le llevarían a desistir de sus planteamientos²³, llevando a cabo en sus obras “una búsqueda continuada de la belleza a través de la simplicidad de las formas”²⁴.

De todas las obras que durante este periodo llevará a cabo, su impresionan-

²³ Según el testimonio del padre Castro, “fue bastante incomprendido, cosa que llevó con elegancia hasta el final, nunca se quejaba” (correspondencia mantenida entre el autor y el religioso sevillano).

²⁴ “El escultor P. José María de Madrid”, *ABC. Edición de Andalucía*, Sevilla, 30 de agosto de 1964.

te *San Bruno* [8] será una de las pocas que no se realizaron para decorar algún templo sevillano de nueva construcción. Encargado por el entonces prior del monasterio, y amigo del padre Aguilar, D. Bartolomé, éste habría de presidir la sala capitular de la Cartuja de Santa María de Montealegre, en Tiana (Barcelona).

Talla sufragada por el matrimonio gerundense De Pont, uno de cuyos hijos, monje cartujo en Montealegre, sirvió como modelo al escultor, en ésta el juego de luces y sombras producido por los angulosos pliegues del ancho hábito cartujo, acusado por el *contraposto* de su pierna derecha, junto a la extrema delgadez de las manos del santo y su cadavérica faz, conceden a la pieza gran expresividad; característica que, en la concepción original de la pieza, quedaría remarcada por la disposición, en acusados ángulos expresionistas, de seis estrellas que, emergiendo de la propia figura del santo cartujo, representarían a los compañeros ermitaños que acompañaron a San Bruno en su visita al obispo de Grenoble. Tan sólo el sereno semblante del santo, en el cual se esboza una sonrisa complaciente, junto a la humildad que nos transmiten sus ojos entornados y la leve inclinación de su cabeza, contrarrestan la expresividad de una pieza en la que Aguilar conseguirá un acertado equilibrio entre forma e ideales religiosos.

Dentro de la producción desarrollada en Sevilla por el padre Aguilar tendrá especial importancia su aportación al ornato de iglesias y capillas de nueva planta; modernas construcciones de uso cultural, funcionales y desornamentadas, en las que la verticalidad y simplicidad de sus figuras, carentes de rebuscados artificios barroquistas, se insertarán armónicamente. Así se podría comprobar en mayo de 1960, cuando se inaugurase la sevillana iglesia de san Vicente de Paúl; templo para el que realizaría, por encargo del padre Vicente Franco, cuatro imágenes iconográfica, formal y técnicamente relacionadas, por la representatividad que éstas tendrán para la congregación vicentina, por la estilización de la línea, la acusada verticalidad y las formas angulosas de los pliegues, y el expresivo uso de la policromía.

En el momento de la inauguración oficial del templo se encontraban finalizados y ubicados en el lugar para el que habían sido proyectadas dos de estas imágenes: la de *San Vicente de Paúl* [9], imagen en la que los rotundos volúmenes de su vestimenta talar, especialmente acusados en las mangas del sobrepelliz, contrastan con sus enjutas manos y el perfilado rostro barbado; y, en el presbiterio, un *Crucificado* de madera sobredorada, clavado a la cruz por cuatro clavos y cubierto por movido paño de pureza tratado a golpe de gubia y carente de todo rastro de patetismo barroco, representado en el momento de expirar; representación cristífera, en la que el juego de planos y su estilización acusa el carácter expresivo del momento evocado, que sería recuperada como modelo unos años después para el *Cristo Crucificado* que realizase, en bronce, para la iglesia del Monasterio de San Bartolomé, en Inca.

En diciembre de 1960 era colocado, en un altar lateral, el *Sagrado Corazón de Jesús*; talla en madera policromada para la que sirvió de modelo el monje jerónimo Pedro Luis Carmona Jurado. Pieza resuelta siguiendo propuestas iconográficas tradicionales, nos encontramos ahora ante una imagen cuya marcada frontalidad y pesa-

dez del anguloso manto quedará contrarrestada por la línea vertical compositiva y la estilización manierista de sus extremidades, características que concederán a la pieza cierta etereidad y sentido ascensional, aspectos éstos favorecidos por su colocación sobre al marmóreo altar sin apoyo visible.

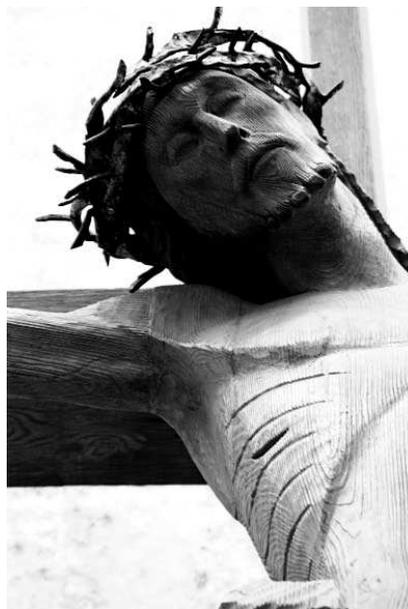
La última pieza que talló para esta capilla el padre Aguilar, cerrando el programa escultórico convenido con el padre Vicente Franco, fue una *Virgen Milagrosa* [10]; obra, ultimada y ubicada en su altar en junio de 1961, en la que, al igual que en la imagen de Jesús, se mantendría el escultor dentro de los postulados iconográficos tradicionales, ofreciéndonos una imagen fiel a la descripción que de la tercera aparición de la Virgen a santa Catalina Labouré hiciese ésta: María, en pie sobre un globo terráqueo en el que se enrosca un verde reptil de fauces abiertas al que pisa la cabeza, extiende sus manos hacia el espectador, separando sus brazos del torso, para que de ellas salgan tres pares de rayos luminosos, representación de la gracia derramada.

El 29 de abril de 1962 tenía lugar la inauguración oficial de la capilla del colegio "San José SS. CC.". Para aquel moderno edificio se encargaban a Aguilar tres imágenes, realizadas entre 1961 y 1962, en las que el escultor pondrá nuevamente de manifiesto sus convicciones estéticas, a través de unas figuraciones en las que lo accesorio y lo decorativo se desvanecen en pos de la claridad de la idea representada. Para el presbiterio de la iglesia, sobre un muro de hormigón totalmente desornamentado, proyectaría la figura de un *Cristo Crucificado* [11] sobrepuesto, que no clavado, a una esbelta cruz de notable altura que, desde el suelo, se eleva como único centro de atención. Talla en madera policromada, en ésta se acerca, por primera vez, Aguilar a la representación de Cristo muerto en la cruz y resucitado; una lectura de la muerte de Cristo alejada de la visión humana y sufriente transmitida por la imaginería barroca. Tras aceptar su destino último, Cristo muere plácidamente y, tras su entrega, se eleva sobre la cruz; no hay señales de dolor en rostro ni cuerpo; no hay regueros de sangre ni tensión muscular que redunden en el recuerdo de los sufrimientos padecidos.

Junto a este *Crucificado* se situaba en el presbiterio, según el proyecto espacial original diseñado por el escultor, la imagen de la *Virgen Reina de los Mártires*; una pieza, trabajada a golpes de gubia en la vestimenta y con un suave acabado en



9. *Crucificado* (1959). Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla).



10. *Virgen Milagrosa* (1960-61). Iglesia de san Vicente de Paúl (Sevilla).

11. *Cristo Crucificado* (1961-1962). Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla).
Detalle.

las carnaciones, que fue tallada al mismo tiempo que el *San José* [12], imagen en madera policromada en la que el escultor nos recuerda la profesión del padre de Cristo, al apoyar su mano izquierda sobre larga sierra. En esta pieza, al igual que en el *Crucificado*, mientras que en las vestiduras, policromadas en tonos casi imperceptibles, se deja al descubierto el trabajo del escultor, en las carnaciones se destaca el ritmo de la veta.

Junto a las analizadas, durante su breve estancia en el monasterio de Santiponce el padre Aguilar llevó a cabo otras obras entre las que se destacarán *Nuestra Señora de Belén* [13], imagen en mármol de Carrara realizada en 1960 para la capilla del Seminario Menor "Nuestra Señora de Belén", en Pilas (Sevilla); y una *Blanca Paloma* (1962), talla en madera policromada, titular de la iglesia parroquial del popular barrio sevillano de "Los Pajaritos", en la que trasladaría a la materia una tierna representación mariana de aires populares, "bellísimo" rostro, "suave encarnadura", "manos finas y aristocráticas" y mirada "devota"²⁵.

²⁵ TASSARA Y DE SAGRÁN, J.: "Actualización de la Blanca Paloma", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 31 de mayo de 1962.

MADUREZ Y RUPTURA.

Hacia 1960 la maltrecha salud de Aguilar comienza a resentirse. En 1964 su estado se agravaría notablemente y desde la Orden se le recomendaba descanso, lo que le llevaría, tras abandonar sus labores como prior en Santiponce, a dirigir sus pasos hacia el monasterio jerónimo de san Bartolomé, en Inca (Mallorca). Allí llegaba en septiembre para instalarse en una casita cercana al monasterio; una modesta vivienda, en pleno campo, en la que acondicionaría un pequeño taller desde donde, aún a pesar de sus continuos achaques, seguiría esculpiendo y pintando. Labores que alternaría con la vida eremítica; la asistencia a las monjas jerónimas de San Bartolomé, de las que fue capellán²⁶; el estudio de la Biblia y su acercamiento a los métodos orientales de oración Zen.

Este traslado supuso la liberación del artista y el aliento decisivo que lo abocaba hacia la madurez formal y estética preconizada en la época anterior. Alejado ya de encorsetados círculos artísticos, y gracias a la independencia que le procurará la escasa influencia que lo barroco tendría entonces en las *islas*, frente a la importancia concedida a modelos medievalistas –románicos y góticos–, más acordes al pensamiento simbólico y trascendente del escultor jerónimo, pudo fray José María, quien “hacia oración esculpiendo y esculpía para hacer rezar a los hermanos”²⁷, dejar traslucir en sus creaciones la asimilación teórica y práctica de las propuestas de modernización que, para las manifestaciones artísticas, se promoviesen desde la Iglesia romana.

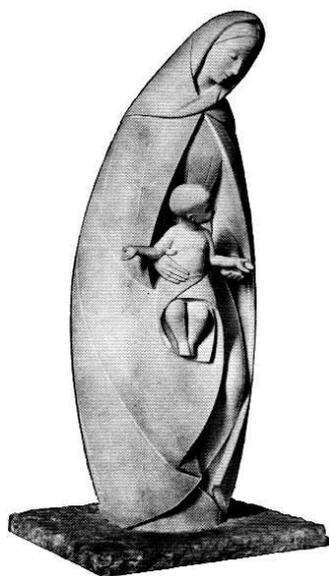
Junto a la influencia positiva que ahora tendrá el *medio* y la amistad mantenida con algunos importantes liturgistas insulares, como Llabres Martorell, el inicio de un profundo estudio de la filosofía Zen, cuyos planteamientos de mínima intervención, pureza y simplicidad de líneas se ajustarán perfectamente a su concepción de



12. San José (1961-1962). Iglesia de los Sagrados Corazones (Sevilla). Detalle.

²⁶ GUAL, Sor María de Jesús: “Desde San Bartolomé de Inca”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, págs. 9-10.

²⁷ LLABRES MARTORELL, P. J.: “La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados”, *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla)*, 93, Sevilla, 1992, pág. 12.



13. *Virgen de Belén (1960). Capilla del Seminario Menor (Pilas).*

la imagen sin artificios, y la definitiva asimilación del espíritu artístico y religioso emanado de los textos conciliares le llevarán a crear una obra cada vez más alejada de convencionalismos naturalistas, y más cercana al destino simbólico y meditacional que Aguilar concedía a cada una de sus creaciones. Será entonces, recorrido el largo proceso de adaptación de modelos iniciado en la década de 1950, cuando su obra, creación personal donde Arte y Liturgia quedarían armónicamente reunidos, se adecuará perfectamente a las definiciones dogmáticas que sobre la imagen *cultural* se defendían contemporáneamente; teorías basadas en el retorno a la objetividad en la imagen sagrada²⁸.

Su ruptura le lleva a crear obras, cercanas en concepto al icono medieval por su alto contenido simbólico, en las que la línea de inspiración oriental será referente y en las que la tendencia expresionista, ya prefigurada con anterioridad, se hace más acusada; obras en las que el escultor huirá de

modelos naturalistas y rechazará el acabado convencional de las imágenes, que quedan ahora sin el enmascaramiento del color y la materia transformada por la mano del escultor, lejos de convertirse en obra de arte ilusoria, en un engaño a los sentidos, se convierte en reflejo de su mundo interior; en plasmación de un ideal ascendente, al tiempo que trascendente, a través del cual el artista plasma en su obra su reflexión íntima y pretende plasmar "el latido de su interior, traspasado de ideales y angustias, empapado de plegaria y contemplación de las Sagradas Escrituras"²⁹.

Todos estos posicionamientos, teóricos y estéticos, confluirán, influyendo en el progresivo afianzamiento de lenguajes contemporáneos en la obra de Aguilar, con la importancia que, tras el Concilio Vaticano II, la Iglesia concederá a las manifestaciones plásticas coetáneas. Un intento de acercarse a *su* tiempo y demostrar, con un sentido de contemporaneidad sin precedentes, tanto por su sentido de renovación, como por la unión indisoluble que se establece ahora entre Arte y Liturgia³⁰, "cómo el arte sacro no permanece arraigado a formas concretas, sino que ha sabido, sabe y

²⁸ PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro actual*. Madrid, BAC, 2006, pág. 313.

²⁹ LLABRES MARTORELL, P. J.: "Imágenes...", *op. cit.*, pág. 12.

³⁰ BORRÁS, A.: "El Arte Sacro y la Constitución sobre la Sagrada Liturgia", *Razón y Fe*, 798-799, Madrid, 1964, págs. 49-50.



sabrán adaptarse perfectamente a todos los estilos artísticos de igual manera que el permanente e inalterable magisterio de la Iglesia ofrece siempre una constante y fructífera adecuación del mensaje evangélico a todos los tiempos y circunstancias de la vida del hombre³¹; cómo “la imagen es algo que vive en la Iglesia y con la Iglesia. No es un fósil. Debe ser nueva en cada época de la historia, como la Iglesia misma”³².

Pero no será la aceptación explícita, en el canon 123 del texto conciliar, de los modelos artísticos contemporáneos la única influencia que en el escultor tendría la lectura de la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. También la interpretación que en el texto se hacía de la imagen de Cristo, y la importancia litúrgica concedida ahora a éste en el seno de la Asamblea, influiría notablemente en su obra. Jesús muerto en la cruz, se convierte en centro espiritual y visual de la Comunidad. Los *Crucificados* que llevase a cabo durante sus años de vida en Inca, imágenes *meditacionales* en las que Cristo no se nos ofrece, redundando en concepciones barrocas, como Hombre-Dios muerto en la Cruz, sino como Hombre muerto en la Cruz y Dios resucitado por ella, serán los mejores exponentes de su progresivo alejamiento de los modelos naturalistas y su ruptura con la tradición escultórica; representaciones de acentuada frontalidad, en ellas se acusará cada vez más el sentido ascendente de su obra, llegando, en su afán por realizar una obra atemporal en la que la espiritualidad fuese nota predominante, a trabajarlas como si de iconos se tratase; buscando en éstos trascender las formas hasta convertirlas en arquetipos de máximo poder evocador.

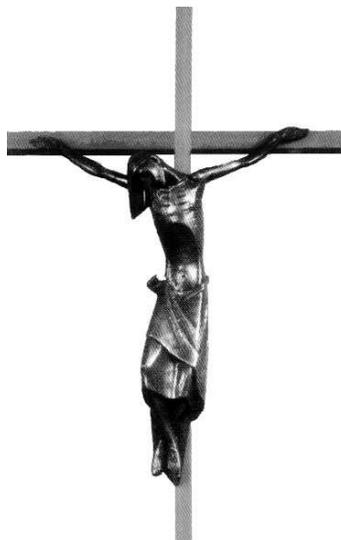
Unos meses después de su llegada a Inca, en 1965, recibía Aguilar, del padre Luis Gil Varón, el encargo de realizar un conjunto de tres piezas en bronce –*Sagrada Familia*, una *Virgen con el Niño* y un *Crucificado*– para la iglesia de la Sagrada Familia en Ríotinto³³ (Huelva). Tendría entonces la oportunidad de llevar a cabo una nueva imagen de *Cristo resucitado en la cruz* en la que, si bien nos ofrecerá una iconografía inusual en su producción, ya que Cristo, sobrepuesto a la cruz, a la que no está clavado, se halla vestido con ceñida túnica, como sacerdote, y coronado de espinas, recuerdo de su sacrificio, continuará propuestas estéticas y teológicas anteriores.

Unos años después, en 1969, realizaba para la capilla de las monjas jerónimas de San Bartolomé de Inca un *Cristo elevado de la tierra* [14]. Para éste tomaría como modelo el *Crucificado* tallado para la iglesia sevillana de San Vicente de Paúl; tan sólo materia y concepto variarán, confiriéndole a la pieza una nueva dimensión litúrgica. Realizado en bronce, este *Cristo*, de extrema delgadez, cubierto por movido paño de pureza, con expresivo rostro barbado de ojos entornados y boca entreabierta, si bien se representa aún vivo, en el momento de su último aliento, al no hallarse clavado a la cruz, parece sobreelevarse sobre todo lo terrenal. Traslada así el padre Aguilar a la materia las palabras de Jesús recogidas en el *evangelio* de san Juan, “cuando yo sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mí” (Jn. 12, 32).

³¹ GONZÁLEZ VICARIO, M.ª T.: *Aproximación...*, *op. cit.*, pág. 10.

³² PLAZAOLA ARTOLA, J.: *El arte sacro...*, *op. cit.*, pág. 316.

³³ Para un estudio completo de este conjunto *vid.* DÍAZ VAQUERO, M.ª D., “Esculturas...”, *op. cit.*, págs. 391-401.



14 *Cristo elevado de la tierra (1969). Capilla monasterio de san Bartolomé (Inca).*

15 *Cristo muerto en la cruz (hacia 1970). Iglesia de San Bartolomé (Inca).*

Propuesta iconográfica en la que se expone el encuentro de dos ideas contradictorias, vida y muerte, en ésta nos ofrece el escultor una nueva visión del misterio pascual último, proponiéndonos un diálogo, abierto a la interpretación del observador, entre el momento último del Jesús-Hombre y el primer instante del Cristo-Dios.

Si bien a partir de 1975 volvería Aguilar a trasladar al bronce, en varias ocasiones, esta idea de continuidad entre muerte y vida, tránsito entre crucifixión y resurrección, como en el *Cristo crucificado-resucitado* que realizase para presidir la capilla de las Hermanas de la Caridad de Establiments o el *Cristo resucitado desde la cruz* conservado en la colección particular de D. Pere-Joan Llabrés, donde el escultor dará un paso adelante en su apuesta estético-litúrgica será en el *Resucitado desde la Cruz* que en 1977 finalizase el padre Aguilar para presidir el altar mayor de la iglesia de Santa Catalina Thomás de Palma. Imagen en bronce, encargada por el padre Pere Busquets durante el proceso de reforma que se llevase a cabo en la parroquial para adaptar el presbiterio a la nueva celebración eucarística y bautismal, para la cual buscó Aguilar el consejo del liturgista, y amigo, Llabrés Martorell.

Conscientes ambos de los postulados que sobre la presencia viva y permanente de Cristo entre la asamblea celebrante defendiese la Iglesia tras la promulgación de la *Sacrosanctum Concilium*, coincidieron en que "la imagen debía representar al Cristo viviente hoy, al que está presente en la comunidad reunida en su nom-



bre”³⁴. Pensamiento que nuevamente llevaría al escultor a trasladar a la materia, en una imagen de acusada frontalidad en la que la forma queda subordinada al símbolo representado, al modo de los iconos bizantinos, las palabras de Jesús recogidas en el texto de san Juan anteriormente citado (Jn. 12, 32). Aquí Cristo, joven corpulento de rostro barbado y larga cabellera, con semblante sereno, cubierto por largo y ondulado paño de pureza, se superpone a una cruz de hierro bruñido, manifestación última de su victoria sobre la muerte a través de la resurrección. Idea que quedará remarcada por el aro oval de latón dorado que, a modo de halo de divinidad, envolverá a la figura destacando su presencia y separación de la metálica cruz.

En esta obra, y a diferencia de otros *Resucitados en la cruz* realizados anteriormente, los brazos de *Cristo* no se disponen en cruz y con las palmas hacia arriba, en actitud de ofrecimiento al Padre, sino que, concediendo a la representación una nueva dimensión iconográfica y litúrgica, se presentan en actitud orante. Queda así representado Jesús como sacerdote omnipresente en la celebración eucarística.

Junto a las figuras de *Cristo resucitado en la cruz*, de gran profundidad iconográfica y teológica, también llevó a cabo fray José María durante sus años en Inca algunas representaciones de *Cristo crucificado*. Piezas conservadas en iglesias y casas religiosas de Mallorca, éstas enlazarán, conceptualmente, con el *Crucificado* que en la década de 1950 tallase como pieza central del *Calvario* de la parroquia de Carabanchel. Entre todas estas representaciones se destacará el *Cristo muerto en la cruz* [15] realizado, hacia 1970, para la Iglesia de San Bartolomé de Inca. Un pequeño bronce, de recuerdos expresionistas, en el que nos presenta a Jesús muerto placidamente en la cruz, a la que queda clavado por tres hierros, sin redundar en innecesarios recuerdos de su pasión.

Definitivamente alejado del naturalismo imperante en la imagen religiosa contemporánea, e influenciado por la filosofía Zen, la belleza de esta pieza reside tanto en la pureza de líneas y en el tratamiento dado a los planos, como en su dimensión simbólica, quedando manifiesta en esta imagen meditacional la separación en Cristo de lo terrenal y lo divino; idea que llevaría el padre Aguilar a la materia confrontando la rigidez lineal de la cruz con la relajación muscular sobrevinida tras la muerte, y destacando la ingravidez del cuerpo respecto al largo, y pesado, paño de pureza que cubre casi por completo sus piernas.

Otra obra en la que Aguilar tuvo oportunidad de plasmar su sentir místico fue en la imagen que en la década de 1970 le encargaba el padre Fernando Espiago para que recibiese culto en la madrileña Basílica de la Milagrosa; una imagen del entonces *beato Juan Gabriel Perboyre* [16]. Inspirado en la información histórica e iconográfica que le proporcionaba el padre Espiago durante su primer contacto, trasladaba entonces Aguilar al bronce el instante último del suplicio sufrido por el misionero paúl y mártir de China el 11 de septiembre de 1840.

Conocido san Juan Gabriel Perboyre, por lo cruel de su martirio y los paralelis-

³⁴ LLABRES MARTORELL, Pere Joan: “Imágenes...”, op. cit., p. 23.



16. *Beato Juan Gabriel Perboyre* (1974). *Basílica de La Milagrosa* (Madrid).

mos que se establecen entre el suyo y la pasión y muerte de Cristo, como el “alter Cristus”, el “otro Cristo”, queda aquí representado como un hombre, de rostro barbado y larga cabellera trenzada, recuerdo de su peregrinar asiático, crucificado en un árbol, al que permanece encadenado por larga cadena de gruesos eslabones terminada en una bola perforada. Su actitud humilde, su escuálida musculatura, diferenciada del tronco arbóreo que lo sostiene por la pátina dado al mismo, sus desplomados miembros y la ligera inclinación de su cabeza sobre el hombro derecho dan muestra, al tiempo que nos recuerda a las figuras del Crucificado, de los suplicios a los que fue sometido durante el año anterior a su martirio.

A pesar del momento iconográfico elegido, y de lo cruento de los sufrimientos infringidos al santo, esbozados en la tristeza reflejada en el rostro del mártir, una vez más renuncia en su obra el padre Aguilar tanto a la representación de innecesarios

detalles, que nos hablen de padecimientos humanos, como al puro deleite formal o la traslación de sentimientos pietistas, donde la confrontación con aquello que nos aturde sea directa. Por el contrario, en este *beato* continúa sus indagaciones sobre cómo la materia transformada, sin rebuscados artificios, puede trasladar al espectador a una dimensión superior, en la que a través de la contemplación de la imagen acercarnos a la idea, en este caso concreto, de santidad y aceptación.

Queda manifiesta a través del análisis teórico de su evolución estética realizado, y de la selección de obras, representativas de cada una de sus etapas vitales y artísticas, estudiadas, que, si bien su escultura no será tan audaz, en cuanto al uso de nuevos materiales y técnicas, o su cercanía a la abstracción, como la de Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929-2007) o José Luis Alonso Coomonte (Benavente (Zamora), 1932), si lo será su propuesta de ruptura respecto a modelos estéticos y conceptuales pretéritos. Una apuesta, que quedará patente a través de una obra donde el cuidado tratamiento simbólico dado a los materiales, la etereidad de las figuras y el sentido ascensional concedido, nos hablan de un nuevo concepto de la imagen, a la que se concede una gran profundidad espiritual; en conexión con las concepciones que respecto a la Liturgia y el Arte defendería la Iglesia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de la significación cualitativa de su obra, en la que quedará patente



su quiebra con la tradición escultórica religiosa, basada en una renovación personal, manifiestamente impregnada por factores determinantes como su formación académica, la influencia que en él tendrán el *tiempo* y el *medio*, o su continuo estudio de la Liturgia ésta no tuvo, ni ha tenido, verdadera repercusión fuera del ámbito eclesial y de las órdenes religiosas. En esto ha influido, indudablemente, el carácter antiacadémista del artista, lo que lo separaría de los medios institucionales; su condición de religioso, que le llevaría a alejarse voluntariamente del protagonismo que otros escultores contemporáneos si tuvieron –“pretendí pasar mi vida en secreto, dentro de las paredes de esta sagrada Religión de San Jerónimo, ayudando, en la medida de mis pobres fuerzas, a la ingente y quijotesca tarea de su restauración. Intentaba que los de fuera no me conocieran o recordasen y que, a ser posible, ni aún mis propios hermanos supieran mi nombre, pues el oficio de monje consiste en ser raíz, y ésta no cumplirá bien su función de sustentar y dar vida si se descubre, si no está soterrada”³⁵–; y su apuesta por la creación de imágenes desvinculadas de convicciones pietistas, más apropiadas para la reflexión íntima sobre la divinidad que la exhibición de prácticas devocionales populares.

³⁵ AGUILAR COLLADOS, José María: *Discurso...*, op. cit.



Iconografía cristiana¹ en la publicidad de las revistas ilustradas (1915-1935)

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis de las iconografías sagradas o sutilmente relacionadas con mundo religioso que son utilizadas por los dibujantes en los anuncios publicitarios insertos en revistas ilustradas y diarios de las primeras décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Iconografía Sagrada/ Publicidad/ Revistas/ Ilustración.

Christian iconography in the advertising of the illustrated magazines (1915-1935)

ABSTRACT

The present work intends to analyse the sacred iconographies or related with the religions world used by the designers in the publicity of the illustrated magazines and daily newspapers during the first decades of twenty century.

KEY WORDS: Sacred Iconography/ Advertising/ Magazines/ Enlightenment.

En las primeras décadas del siglo XX -especialmente a partir de la segunda- se produjo un creciente protagonismo de la imagen en los anuncios publicitarios que aparecen entre las páginas de las revistas ilustradas. Hasta aquel momento el texto con tipografías y orlas variadas había sido la tónica general, teniendo la imagen un lugar muy secundario o inexistente. Se trataban de anuncios de pequeño tamaño que convivían con otros muchos en una misma página de la prensa ilustrada.

A partir del periodo a estudiar, siguiendo el modelo del cartel, el texto pasó a un segundo plano y la ilustración, en anuncios ya a toda página, ganó todo el protagonismo. Tras estas creaciones encontramos un elevado número de dibujantes entre los que se hallan los más destacados del momento: Federico Ribas, Rafael Penagos, Juan Basilio, Salvador Bartolozzi, Baldrich, Pérez Durias, Aristo Téllez, Vázquez Calleja, Juan José Labarta, Suárez Couto, Enrique Valera de Seijas, Máximo Ramos, José Zamora, Eduard Jener, Quesada Hoyo, M. C. Espi, Izquierdo y Vivas, Ricardo García (K-Hito), José Loygorri, Emilio Ferrer, Dubón, V. Ibáñez, Bagaria, Rosado

* RAMOS FRENDO, Eva María: "Iconografía cristiana en la publicidad de las revistas ilustradas (1915-1935)", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 457-478. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ Agradezco las orientaciones bibliográficas facilitadas por la profesora Reyes Escalera.

Rivas, A. Ehrmann, etc².

En estos anuncios publicitarios emergerán una gran diversidad de iconografías y escenas³. La gran mayoría plasman la época contemporánea a los mismos, donde se puede apreciar una dualidad entre imágenes que nos hablan de la familia tradicional española, donde la mujer cumple su rol de perfecta madre y esposa, frente a otras que ilustran una España más moderna y cosmopolita -en algunos casos casi inexistente- poblada de hombres y mujeres elegantes y distinguidos. Éstas últimas se muestran sumamente a tono con las modas Europeas y Americanas, al presentar el corte a lo *garçon*, el sombrero *cloche*, las faldas más cortas y de talle bajo, y aparecen realizando actividades hasta entonces impensables entre el elemento femenino.

Junto a estas temáticas, que podríamos considerar reflejo o espejo de la sociedad del momento y de sus espacios de vida cotidiana y ocio, existen otras en las que primará la mirada hacia el pasado, recreando diversas épocas, donde destacan las que nos remiten al siglo XVIII, especialmente cuando se trata de empresas de perfumería que ven en las mujeres de esa centuria el mejor exponente del deleite en el cuidado y arreglo del aspecto.

Dentro de esa recuperación de iconografías pretéritas y demostrando un gusto generalizado por el retorno de lo clásico, existirán otras imágenes que nos permiten observar un elevado número de personajes del mundo mitológico así como obras de arte gestadas en los periodos de la antigüedad⁴. Sin embargo la iconografía cristiana, más basada en pasajes de la Biblia, las pasiones de Cristo o en los martirios y vida de santos y santas, entre otros temas, no será tan apropiada para el reclamo publicitario, por lo que son menos abundantes, aunque no inexistentes. Curiosamente, al contrario de lo que ha sido habitual en las artes plásticas, especialmente en la pintura, son mucho más abundantes los personajes y escenas extraídos del Antiguo Testamento frente a los del Nuevo.

Dentro de los del Nuevo Testamento casi el único tema, pero con abundante aparición, serán los tres Reyes Magos y siempre en coincidencia con la fecha de celebración de su Epifanía. Es también destacada la abundante presencia de ángeles que actuarán como protectores del género humano y también las escenas macabras, con la figura de la muerte, que suelen ser habituales en anuncios de carácter curativo.

Igualmente, la escasez de imágenes religiosas es una tónica general en el resto

² Sobre los ilustradores gráficos de estas décadas cfr. PÉREZ ROJAS, F. J.: *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 67-167; "Antología de ilustradores de "Blanco y Negro"" en *Blanco y Negro. 1891-1966. Número de 196 págs. conmemorativo de nuestro 75 aniversario*, 7 de mayo de 1966. Existen además monográficos sobre figuras como Rafael Penagos, Salvador Bartolozzi y Federico Ribas: *Penagos 1889-1954*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989. VELA CERVERA, D.: *Salvador Bartolozzi (1882-1950): ilustración gráfica, escenografía, narrativa y teatro para niños*, Zaragoza, Tesis doctoral inédita, 1996. AA. VV.: *Federico Ribas. Exposición Antológica*, Vigo, Caixavigo, 1991.

³ Un acercamiento a esa variedad de íconos aparece reflejado en nuestro trabajo "Iconografía publicitaria de una década en *Blanco y Negro* 1915-1925)", *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 34, Madrid, 2009, en prensa.

⁴ La presencia de lo clásico en la publicidad ha sido abordado en nuestro trabajo "Íconos del mundo clásico en la publicidad de las revistas ilustradas españolas (1915-1935)", *Revista Imafrente*, Universidad de Murcia, en prensa.



de páginas de las revista ilustradas, frente al mayor componente de las profanas. Estas iconografías se hacen más abundantes coincidiendo con las fechas navideñas o durante Semana Santa, siendo casi inexistentes en el resto de las publicaciones anuales.

Cuando fuera de estas fechas se alude a alguna creación de temática religiosa de autores contemporáneos –como es el caso de las obras que Mateo Inurria⁵ nos plasma en 1921- el resultado son creaciones muy clásicas, siguiendo el estilo academicista, que se alejan del sentimentalismo y la expresividad de la veta barroquizante española. No obstante, existirán algunos artistas –José Gutiérrez Solana, Zuloaga o Regoyos- que plasman en sus obras una religiosidad popular envuelta en un carácter pesimista y muy influenciado por el estilo de los artistas del Siglo de Oro español pero que, como el mismo Dalí expondría⁶, serán la excepción en una época caracterizada por la decadencia de la pintura religiosa .

Por esa razón, el estudio de las imágenes sagradas que son utilizadas por la publicidad de comienzos del siglo XX es el objetivo del presente trabajo, a fin de observar como lo tradicional se adapta a unos nuevos fines y significados al ser utilizado por los medios de masas de la edad contemporánea⁷. Debemos tener en cuenta que se tratan de unas temáticas que desde la segunda mitad del siglo XIX habían caído en desuso, como consecuencia de encontrarse en una época en la que la que sociedad era totalmente descreída, había perdido el sentir religioso colectivo y la iglesia carecía de poder para dirigir las conciencias⁸.

Ante todo no podemos olvidar que el anuncio comercial tiene una principal función, la persuasión de las personas que observan dichas imágenes para llevarlas a una determinada acción, la compra del producto mostrado. Es fundamental para el creador publicitario generar una necesidad en el cliente que será cubierta gracias a la adquisición del objeto que se le está ofertando. En muchas ocasiones, éste fue el fin de la pintura religiosa, convencer por medio de la incitación emocional para llevar al fiel a una determinada actuación que, en estos casos, estaría destinada a la recaptación sobre los comportamientos pecaminosos y la adopción de unos nuevos modelos de conducta especialmente ante la amenaza del paso del tiempo fugaz y la

⁵ “El sentimiento cristiano en Mateo Inurria”, *La Esfera*, 2 de julio de 1921.

⁶ BLÁZQUEZ, J. M.: “La pintura religiosa de Gutiérrez Solana y la iconografía de la muerte en la pintura contemporánea”, *Anales de Historia del Arte* nº 9, Servicio de Publicaciones de Universidad Complutense 1999, Madrid, pág. 306.

⁷ Esta actualización o reinterpretación de lo sagrado por parte del vídeo-clip ha sido abordada por el profesor Sánchez López en varios de sus trabajos. Cfr. SANCHEZ LÓPEZ, J.A., “Medios de masas e Iconografía: la imagen religiosa al servicio del video-clip”, *Boletín de Arte*, nº 13-14, Universidad de Málaga, 1992-1993, págs. 369-389 y SANCHEZ LÓPEZ, J. A.: “Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes del vídeo-clip: ‘Until it sleeps’ Metálica, 1996”, *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 565-600. También podemos hallar algunos ejemplos en FUENTES CARRASCO, M.: “Entre el monstruo y el mártir: los vídeos musicales de Marilyn Manson (1995-2001)”, *Boletín de Arte* nº 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 759-782. Igualmente se ha analizado este fenómeno en la fotografía publicitaria actual: Cfr. TORRES AGUILAR, F.: “Retórica de la publicidad, publicidad neobarroca”, *Boletín de Arte* nº 26-27, Universidad de Málaga, págs. 711-744.

⁸ ÁLVAREZ LOPERA, J.: “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 1, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pág. 81.

posible llegada de la muerte⁹. Por tanto, aunque con un objetivo muy diferente, en ambos casos estas iconografías cumplen un mismo fin, el enganche con el espectador para conducirles a una determinada acción, aunque con todas las obvias diferencias entre unas y otras imágenes.

ESCENAS E IMÁGENES EXTRAÍDAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO.

Si nos guiamos por el orden de aparición dentro de la Biblia, las escenas primeras a las que nos podemos referir, procedentes del Antiguo Testamento, serán las que nos reflejan pasajes del Génesis¹⁰ relacionados con el Jardín del Edén y las figuras de Adán y Eva¹¹ que son mostradas solas o en compañía de Dios. En las imágenes halladas los ilustradores se han movido con todo tipo de libertades y anacronismos y han tenido el humor como uno de los principales ingredientes o recursos dentro del anuncio publicitario. Por el contrario, en estos mismos años, el tema de Adán y Eva era igualmente tratado con un lenguaje mucho más esquematizado y vanguardista por Jorge Lescanulzer, miembro del Grupo Noviembre, ubicados dentro del expresionismo alemán¹².

Una de estas imágenes nos presenta a Dios con forma antropomórfica, siguiendo la costumbre que se hizo habitual desde la Edad Media¹³, y presentando un aspecto similar al descrito por el profeta Daniel: "...un anciano...Su vestido era blanco como nieve, su cabellera como la lana limpísima"¹⁴. Su cabeza aparece coronada con el triángulo equilátero, monograma de Cristo o referencia a la Trinidad y porta en sus manos unas tablas que pueden tratarse de las "losas de piedra con la ley y los mandatos..."¹⁵ que Dios entregó a Moisés. Dios se dispone ante unos atípicos Adán y Eva en medio de un paraje boscoso y deshabitado. Posiblemente por decoro – dado que se tratan de figuras relacionadas con el mundo de lo sagrado-¹⁶

⁹ RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: "La imagen persuasiva Barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: El Camarín-Torre de la Victoria y la Cripta de San Lázaro de Málaga, un imagen textual", *Boletín de Arte* nº 17, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, págs. 229-258.

¹⁰ *Biblia del Peregrino* Génesis, 2, Bilbao Ediciones λ, 1995, pág. 1214.

¹¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, Serbal, 1996, págs. 101-110. Para conocer unas nuevas lecturas sobre el pecado de Adán y Eva cfr. GONZÁLEZ DE LA LLANA FERNÁNDEZ, N.: *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

¹² "El arte y la extravagancia. Esculturas expresionistas" en *La Esfera*, 7 de agosto de 1920. Se representa la obra *El nacimiento de Eva*.

¹³ REAU, L., *Iconografía del...* op. cit., pág. 28.

¹⁴ *Biblia del Peregrino...* op. cit., Daniel 7, 9.

¹⁵ *Ibidem*, Éxodo 24, 12.

¹⁶ En el caso de imágenes profanas la sensualidad y exhibición de las anatomías femeninas fue bastante habitual en estas décadas al mostrarlas en su cuidado e higiene diaria apenas tapadas con ligeras y resbaladizas prendas. Cfr. RAMOS FREND, E. M.: "Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas", en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 2008, en <http://congresos.um.es/imagenyaparientia/11-08/schedConf/presentations>.



se descarta la representación habitual de ambos desnudos. Adán presenta unos calzones, mientras Eva lleva una corta faldita y sus senos son cubiertos por unas trenzas rematadas por unos lazos que tienen la suficiente dimensión para dejar poco pecho al descubierto. Para completar lo cómico de la imagen Adán presenta bigote, puro y monóculo, mientras Eva remata su cabeza con una peineta.

Por tanto, no consideramos que la presencia de prendas que cubran su desnudes se puedan, tanto en éste como en los siguientes ejemplos que vamos a exponer, relacionar con el hecho de que sean escenas posteriores al pecado y donde ambos se sienten avergonzados de su estado natural, sino que se debe a motivos más bien de recato y que, por tanto, se despegan de la forma de representación habitual en toda la historia del arte y según lo expuesto en los textos que nos los representarían siempre desnudos y sin sentir pudor hasta que la consumación del pecado los haga huir de dicho estado.

El tema de Adán y Eva ha permitido, a lo largo de la historia del arte, a los artistas, la representación de desnudos en las artes plásticas, mientras, en el caso de los ilustradores gráficos, no fue aprovechado para tal fin.

Y por si todo esto fuera poco, en el anuncio que estamos analizando, el supuesto Paraíso es recorrido por una avioneta que lleva impreso el nombre del producto publicitado "Tarayina" un milagroso curativo. Dios se dirige a la pareja y con el brazo alzado de manera imperativa se dirige a ellos pronunciando las palabras que nos ilustra el texto: "Y Dios les dijo: - Creced, multiplicaos...y si padecéis de estómago, tomad la Tarayina Tridigestiva del Boticario de Elda"¹⁷. Se trata de un anuncio de pequeño formato que comparte página con otros más.

A toda página se nos presenta un nuevo Jardín del Edén salido de las manos del dibujante Rafael Penagos con un estilo humorístico que lo aleja del estilo elegante y estilizado en que se mueve habitualmente con sus jóvenes modernas y sus ambientes cosmopolitas¹⁸ [1].

En esta ocasión diversas especies del mundo animal acompañan a la pareja (chimpancé, jirafa, elefantes, seres acuáticos, aves, etc.). En primer plano a la izquierda se sitúa el Árbol del bien y del mal cuyos frutos son innumerables pastillas del Jabón Flores del Campo, el objeto del anuncio. La serpiente se enrosca en su tronco y asciende sobre una de las ramas para ofrecer de manera tentadora una de las citadas pastillas a Eva. Adán, con un aspecto musculoso y primitivo, con largas barbas y melenas de color oscuro, vuelve el rostro hacia el espectador evitando la mirada de su compañera, mientras el cuerpo se dispone hacia dentro de la composición creando un escorzo que contribuye a evitar la visión de la desnudez frontal de su cuerpo.

Eva, de frente hacia nosotros y con una cabellera que le tapa la totalidad de la anatomía, alza la mano hacia el objeto ofertado (sustituto del fruto prohibido). El texto parece ilustrar las palabras de la serpiente la cual exhorta a Eva diciéndole: "-¡Eva!..., ¡¡Evita!!... Evita... usar otro jabón." Y ella responde, no sabemos con seguridad si diri-

¹⁷ ABC, 6 de octubre de 1922.

¹⁸ Mundo Gráfico, 19 de mayo de 1915. Ilustración de Rafael Penagos.



1. Ilustración de Rafael Penagos: "Mundo Gráfico", 19-5-1915.

2. Ilustración de Bagaria: "España", 14-11-1919.

giéndose a su pareja o a la serpiente tentadora: "Si tú lo usaras no serías tan adán." Con esta afirmación y teniendo en cuenta que el anuncio publicita un producto para la higiene corporal, Eva se está refiriendo a la definición que la palabra adán presenta en el *Diccionario de la Lengua Española*: "Hombre desaliñado, sucio o haraposo"¹⁹.

Con nuevo carácter humorístico y presentando anatomías que nos recuerdan a los voluminosos cuerpos surgidos de la mano de Rubens o incluso más cercanos a las de Botero, Bagaria [2] nos presenta una enamorada pareja –algo que queda remarcado no solo por el acercamiento físico de ambos sino, a su vez, por la forma acorazonada de la boca de Eva- que se dispone centralizando la escena en un primer plano, mientras el árbol del bien y el mal y la serpiente enrollada en su tronco se disponen en un segundo plano que divide simétricamente la composición que quedaría ligeramente desestabilizada por el desigual número de animales que flanquean dicho elemento natural y que serán la referencia a los animales y criaturas voladoras que puse en el jardín del Edén. Esta disposición simétrica sigue la que fue la composición habitual en las representaciones de este tema en el románico²⁰. De nuevo las dos figuras humanas utilizan prendas que cubran la desnudes.

La copa del árbol queda rematada por el nombre en mayúsculas y con una destacada tipografía del producto publicitado, el champán LUMEN, que en esta ocasión contribuirá, según se aprecia por el texto, a incentivar el pecado. Lo que resulta

¹⁹ *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Real Academia Española, 2001, pág. 42.

²⁰ SAÉNZ RODRÍGUEZ, M.: "La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja", *Berceo*, n° 126, Logroño, 1994, pág. 22.



3. Ilustración de Pérez Durias: "ABC", 4-5-1922.

novedoso en esta escena es que, contradiciendo lo plasmado por los textos y lo reflejado por las artes plásticas a lo largo de toda la historia del arte, se concede un mayor protagonismo e iniciativa en la acción que conducirá al pecado a la figura masculina. Adán, con una mirada algo lasciva, invita a Eva a consumir el pecado pero haciéndolo, gracias a la ingestión del champán Lumen, mucho más original. Mientras ella sostiene la copa vacía en su mano derecha, él igualmente porta la botella aún sin descorchar con la que ofertará la bebida prohibida²¹. Por tanto se rompe con ese papel inocente de Adán y con esa condenación a Eva por considerarla la principal responsable del pecado²². Se trata de una visión que se opone a lo que había sido habitual durante el fin de siglo que recurrió a la figura de Eva junto a otras figuras históricas femeninas (Salomé, Judith, etc.) para incidir en él.

Este mismo tema, bajo el título *La última manzana*, fue también, por estas fechas, realizado por el mismo artista en la caricatura presentada al Salón de Humoristas de Avilés que se inauguró el 17 de agosto de 1925 en la Escuela de Artes y Oficios²³. De nuevo unos atípicos Adán y Eva que se acercan en su representación más al mundo animal que al humano, especialmente la figura masculina con un aspecto desproporcionado y totalmente primitivo, que nos recuerda más a los antepasados del hombre que a su evolución final.

Relacionado con el episodio de Adán y Eva está el Diablo que adoptará la forma de la serpiente incitadora al pecado, tal y como hemos observado en las dos imágenes previas. Pero las referencias a esta fuerza del mal se siguen dando a lo largo de todo

²¹ España, 14 de noviembre de 1919, Ilustración de Bagaria.

²² SAÉNZ RODRÍGUEZ, M.: "La iconografía de Adán y Eva... op. cit., pág. 21.

²³ FRANCÉS, J.: "El Salón de Humoristas de Avilés" en *La Esfera*, 26 de septiembre de 1925.



4. "Nuevo Mundo", 8-7-1927.

5. Ilustración de A. Ehrmann: "Mundo Gráfico", 30-7-1912.

el Antiguo Testamento, en los Evangelios y en el Apocalipsis y en las artes plásticas adquirirá diversas apariencias²⁴. También la publicidad utiliza en diversas ocasiones esta iconografía e incluso en la actualidad toda la publicidad y su discurso persuasivo se consideran como un nuevo ser demoníaco y tentador que crea paraísos artificiales²⁵.

De la mano de Pérez Durias [3] tenemos un busto del personaje que emerge de la oscuridad y cuya representación se asimila a la de los sátiros y faunos al mostrar las orejas picudas y los cuernos. Es, por tanto, un claro reflejo de los préstamos de la mitología griega²⁶. Presenta una sonrisa que, más que temor, nos transmite la sensación de lascivia tan habitual en los acompañantes de Baco pero que, según nos indica el texto, sería reflejo del asombro que le produce la visión del objeto publicitado. El producto es la bombilla Metal de gran potencia que está portando una diminuta figura infantil –dispuesta en la parte inferior en diagonal con la cabeza del Diabolo

²⁴ Sobre los diversos aspectos que puede presentar el Diabolo cfr. YARZA LUACES, J.: "Del ángel caído al diablo medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 45, Universidad de Valladolid, 1979, págs. 299-316.

²⁵ Sobre la consideración del discurso publicitario como demoníaco cfr. FERNÁNDEZ SEVILLA, J. D.: "La publicidad o de los nombres del diablo", *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, nº 20, Grupo Comunicar, 2003, págs. 178-183.

²⁶ REAU, L., *Iconografía del...op. cit.*, págs. 80 y 83-85.

ubicada arriba- la cual parece haber descendido al mundo infernal –lo que se deduce por las llamas que se disponen a los pies del amorcillo- para enfrentarse al mismo diablo. El fin es transmitirnos la gran luminosidad del producto anunciado que logra vencer a la oscuridad, representada por Satán²⁷.

De nuevo, en un anuncio de pequeñas dimensiones que comparte página con otros más, encontramos un busto largo del Diablo²⁸. En esta ocasión presenta, además de los atributos antes citados, las alas de murciélago que desde la Edad Media se hacen habituales y porta un tridente. Pero quizás por la creencia de que el mal vence al mal se convierte en una personificación positiva al identificarse con el insecticida Nao-Jip que acaba con todo tipo de plagas: escarabajos, hormigas, cucarachas, ratas, chinches, piojos, etc. Por tanto su uso en la publicidad, al menos en los ejemplos hallados hasta el momento, aparecen totalmente desligados de acontecimientos concretos de los reflejados en la Biblia, si exceptuamos los casos en que personificado como serpiente acompaña a las figuras de Adán y Eva.

En otra ocasión hemos hallado a la figura del Diablo bajo el nombre de Mefistófeles pero, en este caso, inserto en una escena que hace referencia a la obra de *Fausto* y por tanto, se insertará dentro de un futuro trabajo en que se abordaran los temas literarios en la publicidad que nada tiene que ver con la iconografía sagrada que aquí estamos tratando.

Igualmente los ángeles también aparecerán en diversos anuncios. Se tratan de seres creados por Dios para propiciar una relación entre éste y los hombres. Los ángeles no tienen un lugar concreto en la Biblia dado que son mencionados en diversas ocasiones tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. En la literatura medieval se abordaban tres dimensiones funcionales en los ángeles: mensajeros, auxiliares y portadores de almas²⁹.

Las dos primeras son las que hemos podido ver abordadas por la publicidad. En el primer caso incluiríamos a aquellos ángeles que transmiten el mensaje de la empresa –considerada como el ente supremo que busca el bien de sus clientes- para beneficio de los consumidores. Éste sería el caso del reconstituyente Ruamba cuyo fabricante, el doctor Viñas, se encarga de su recomendación a las madres por medio del texto escrito, argumentando que él lo ha probado en sus propios hijos. La imagen nos presenta una niña placidamente dormida en su lecho sobre la que flotan, dispuestos sobre sendas nubes, dos angelotes que portan el objeto recomendado³⁰.

La empresa Gal también utilizará a querubines que portan los objetos que repercutirán positivamente en las clientas que los usen. Mientras se recomiendan los polvos Flores de Talavera en el texto, por todos los bienes que proporcionarán al cutis femenino, un angelote, suspendido junto al embase del producto, lo aplica con una borla sobre

²⁷ ABC, 4 de mayo de 1922. Ilustración de Pérez Durias.

²⁸ ABC, 5 de mayo de 1923.

²⁹ MARÍN UREÑA, J. M.: "Estelas de los ángeles celestiales en la literatura medieval española", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* n° 8, Universidad de Valencia, 2004, pág. 4.

³⁰ ABC, 19 de marzo de 1921.

una destinataria invisible³¹. Otro querubín, creado por Ribas, se convierte en el responsable de verter sobre el pañuelo que sostiene el brazo de una supuesta mujer el perfume del Agua de Colonia Añeja³². Un angelote, ilustrado por Juan Basilio, será también objeto de los anuncios de la empresa Luca de Tena al ser el portador de un cofre cargado de esperanzas y promesas felices, lo que el cliente conseguirá en el nuevo año que entra si consume el sedativo para los nervios Agua de Azahar La Giralda³³.

En la función de ángel que media para salvar a los mortales estaría el custodio o de la guarda³⁴, el más venerado por la Compañía de Jesús tras los ataques protestantes. Un claro ejemplo de esta figura celestial encontramos en el anuncio de "La Lechera" [4]. Se plasma, como era habitual en su interpretación pictórica y escultórica, por medio de la figura de un niño junto al que está el ser angélico. Pero si lo habitual es que el niño aparezca interrogando al ángel con su mirada, aquí este primero se encuentra totalmente dormido mientras el ser angelical vela su vigilia disponiendo las manos a ambos lados de la camita mientras lo contempla.

La figura celestial presenta los rasgos e indumentarias usuales en estos seres: aspecto joven, melena larga y aparentemente rubia -aunque sin apreciarse con claridad si posee o no diadema-, expresión risueña, túnica vaporosa y ajustada que se ciñe en la cintura, unas potentes alas y unas facciones bastante femeninas³⁵. Si la imagen muestra claramente la función protectora de la figura angelical, el texto viene a reafirmar el mensaje al indicarnos que "Como Ángel de la Guarda que vela el sueño del hijo querido, así la leche condensada marca "LA LECHERA" ampara la salud del Bebé ayudándole a salvar sin tropiezos los muchos peligros del primer año"³⁶. Por tanto, el producto publicitado viene a sustituir el papel que anteriormente había tenido otorgado esta figura de la esfera divina. Anuncios como éste vienen a mostrar como claramente la publicidad se va apropiando de iconografías y funciones anteriormente ofrecidas por el mundo religioso. La felicidad que en un pasado garantizaba dicha religión ahora la prometen las distintas empresas a través de sus productos.

Siguiendo el orden de aparición dentro del Antiguo Testamento, del libro del Éxodo, el segundo personaje bíblico que hallamos es la figura de Moisés³⁷ -una de las figuras consideradas como premonitorias de Jesús-³⁸ en una imagen realizada

³¹ *Blanco y Negro*, 30 de marzo de 1924.

³² *Blanco y Negro*, 17 de marzo de 1929.

³³ *ABC*, 2 de enero de 1924.

³⁴ Sobre su origen e iconografía cfr. URREA, J.: "Ángeles napolitanos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 50, Universidad de Valladolid, 1984, págs. 442-445. También se puede profundizar en esta figura en MARÍN UREÑA, J. M.: "Estelas de los ángeles... *op. cit.*", págs. 5-7.

³⁵ Idéntico aspecto es el que se nos describe en GONZÁLEZ ISIDORO, J.: "Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona", *Carel: Carmona: Revista de Estudios Locales* nº 3, Ayuntamiento de Carmona, enero de 2005, pág. 1106.

³⁶ *Nuevo Mundo*, 8 de julio de 1927.

³⁷ *Mundo Gráfico*, 30 de julio de 1912. Ilustración de A. Ehrmann

³⁸ CALVO CASTELLÓN, A.: "Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, págs. 135-158.

por A. Ehrmann [5], principal ilustrador de la casa Gal en sus primeros años. Se trata de la única imagen del este libro que hemos hallado en publicidad algo que, si no se modifica con futuros hallazgos, coincide numéricamente con la producción del mismo tema que existió dentro de la pintura barroca española al haberse localizado un solo cuadro surgido de la mano de Murillo³⁹.

La iconografía de Moisés que nos muestra este anuncio presenta una gran similitud con la imagen creada por Miguel Ángel para la Iglesia de San Pietro in Vincoli salvo por algunas diferencias. Al igual que la obra citada, el Moisés de Ehrmann –plasmado en un busto largo que nos permite ver hasta la cintura– presenta las largas barbas blancas y un atuendo similar al de la escultura creada por Miguel Ángel pero, en esta imagen publicitaria, han desaparecido los cuernos que por error de traducción de la *Vulgata* comenzaron a llevar algunas imágenes a partir del siglo XII⁴⁰ y, por el contrario, presenta, coronando el busto, unos haces de luz que pueden aludir a ese resplandecimiento que sufrió su rostro al descender tras recibir las Tablas de la Ley de Dios⁴¹. Las citadas tablas también aparecen en la escena pero, en lugar de bajo el brazo como las porta la figura de Miguel Ángel, se disponen ante el espectador para servir de soporte a las recomendaciones que el libertador del pueblo judío nos va a dar. Las Tablas de la Ley sustituyen el mandato divino por exhortaciones acerca del uso del Petroleo Gal, producto objeto de este anuncio. La recomendación XI será: “Usareis el Petroleo Gal para la higiene del cabello”⁴² y la XII incide en que no lo olviden nunca.

Sansón⁴³, cuyas hazañas se relatan en el Libro de los Jueces (13-16), aparece en una sola ocasión en la publicidad [6]. Se nos presenta en la parte inferior del anuncio en una escala menor que el busto de mujer que se dispone en la zona superior. Su cuerpo, de musculatura muy marcada, nos refleja esa fortaleza que le destacó, mientras apenas advertimos la larga cabellera en la que, tal y como nos expone el anuncio, residía “El secreto de la fuerza de Sansón...”⁴⁴. Por lógica, dada la importancia del cabello en la figura del héroe bíblico, es escogido para publicitar el Agua Cruspinera, cuyo recipiente porta en uno de sus brazos. Se trata, según se nos expone, del producto clave al que se debe “...el secreto de la belleza de la mujer moderna...” para tener unos hermosos cabellos. Por tanto, la joven que observamos y Sansón guardan cada uno un secreto –fuerza y hermosura res-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M.: *Guía Iconográfica de la Biblia los santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 277-279. Otras interpretaciones sobre el tema de los cuernos de Moisés se pueden ver en RUIZ DE ELVIRA, A.: “Los “hermanos” de Jesús y la iconografía de Moisés”, *Epos: Revista de Filología* nº 10, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, págs. 60-67.

⁴¹ REAU, L., *Iconografía del... op. cit.*, págs. 212-214 y 242-243.

⁴² *Mundo Gráfico*, 30 de julio de 1912. Ilustración de A. Ehrmann.

⁴³ REAU, L.: *Iconografía del... op. cit.*, págs. 279-293.

⁴⁴ *Blanco y Negro*, 4 de diciembre de 1927.



6. "Blanco y Negro", 4-12-1927.

7. Ilustración de Federico Ribas: "ABC", 6-1-1920.

pectivamente- relacionado con sus cabellos por lo que se les representa unidos en este mismo espacio.

ESCENAS E IMÁGENES DEL NUEVO TESTAMENTO.

Las figuras que observamos de manera más habitual dentro de la iconografía sagrada utilizada por la publicidad, siempre coincidiendo con las fechas navideñas, son los Magos de Oriente⁴⁵, el total de tres y como reyes según las diferentes aportaciones literarias han ido perfilando a partir de lo que se especificara inicialmente en el Evangelio de San Mateo y como finalmente la misma Iglesia estableció por consenso a través de las declaraciones del papa León I el Grande⁴⁶.

Se da una recuperación totalmente profana de los mismos que nada tiene que ver con la Epifanía o Adoración del Niño Dios por parte de los Magos. Solo en uno de los anuncios hallados se plasma la escena de "La adoración de los magos"⁴⁷, de por sí la que más habitualmente nos refleja a dichos Magos en las artes plásticas, en el

⁴⁵ Sobre la iconografía de los Reyes Magos Cfr. BANGO, I.: "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía de los Magos", *Traza y Baza*, nº 7, Universidad de Barcelona, 1978, págs. 25-37; GARCÍA MAHIQUES, R.: *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*, Vitoria-Gasteiz, Ephiale, 1988; GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Los Tres Reyes Magos. La edificación simbólica*, Madrid, Akal, 2002; GRAU-DIECKMANN, P.: "Una iconografía polémica: los Magos de Oriente": *Mirabilia Revista Electrónica de Historia Antigua y Medieval*, 2, Editores Ricardo da Costa, 2002; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. El Nuevo Testamento*, Tomo I, vol. 2, Barcelona, Ed. Del Serbal, 1996-98, págs. 247-266.

⁴⁶ GRAU-DIECKMANN, P.: "Una iconografía polémica... op. cit.

⁴⁷ ABC, 22 de diciembre de 1920.



resto se nos presentan de las formas más diversas como distribuidores de regalos procedentes de almacenes y bazares o de alguna empresa concreta.

El Gran Bazar de la Unión los presenta montados en una especie de globo o “zeppelin” desde el cual van lanzando los juguetes esperados por los niños⁴⁸. Melchor y Gaspar se muestran activos a ambos lados del artefacto volador mientras Baltasar, en el centro, muestra una total quietud, puede que motivado por el temor a desestabilizar el aparato y romper el equilibrio. Al fondo se divisa la silueta de la ciudad. Los tres personajes recogen el aspecto habitual de Melchor de pelo oscuro, Gaspar de barba blanca, con sus respectivas coronas y, finalmente, Baltasar de raza negra tocado con turbante.

Heno de Pravia también hará uso de estos personajes que, como emisarios de la empresa Gal, sustituyen las ofrendas que llevaron al Niño Dios por el producto estrella de esta perfumería, el jabón Heno de Pravia, que, para mayor realce, disponen sobre un lujoso cojín rojo. En esta ocasión los tres llevan atuendos orientalizantes con turbantes, piedras preciosas, plumas y presentan un porte muy solemne mirando directamente hacia el espectador. Baltasar queda de nuevo en el centro resaltando el fuerte colorido de las capas de los otros dos magos. Los tres magos se disponen arrodillados sobre un suelo plagado de rosas rojas. Esta imagen fue realizada por Federico Ribas, a todo color, para servir de portada a la revista *Mundo Gráfico*⁴⁹.

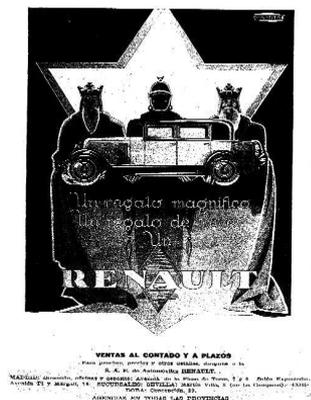
Para esta misma empresa, seguramente también Ribas, se realiza otro nuevo anuncio que, en esta ocasión, sustituye las figuras de los magos, por tres de sus productos que son considerados “Los Reyes del Tocador”: Jabón Heno de Pravia, Petróleo Gal y Flores de Talavera [7]. Sobre los tres embases se disponen otras tantas coronas que refuercen dicha condición de realeza. Si puede quedar alguna duda a la alusión que se quiere llevar a cabo con los Magos de la iconografía cristiana aún quedará más claro si se tiene en cuenta que esta imagen fue publicada en el diario *ABC* el día 6 de enero⁵⁰.

Igualmente la empresa Renault también hace un montaje similar al que vimos de Heno de Pravia y en este caso, entre los tres -en una imagen totalmente clásica por su composición y de nuevo solemnes, enmarcados por la estrella de oriente que se dispone al fondo incidiendo aún más en la simetría de la imagen- portan un modelo de los ofrecidos por la casa fabricante [8]. Mientras Baltasar se ubica al centro marcando una cierta diferencia, los otros dos reyes lo flanquean mostrando unas imágenes casi clónicas, salvo por la mayor blancura de las barbas de la figura de la derecha. Las tres figuras, como si faraones egipcios o Kouros arcaicos fueran, se presentan totalmente hieráticas y en estado de quietud. Quizás la solemnidad con que se presenta todo el conjunto tiene como objetivo remarcar la superioridad del objeto que están portando y ofertando a los futuros clientes pues, como el mismo

⁴⁸ *ABC*, 3 de enero de 1912.

⁴⁹ *Mundo Gráfico*, 3 de enero de 1917.

⁵⁰ *ABC*, 6 de enero de 1920.



8. "Blanco y Negro", 6-1-1928.

9. "ABC", 17-12-1921.

anuncio específica, se trata de "Un regalo magnífico. Un regalo de Reyes"⁵¹.

No obstante, la competencia de Papa Noel ya se va notando, pues en otros casos los bazares optan por la figura del barbudo anciano en trineo tirado por renos como dispensador de los esperados presentes navideños⁵². También la empresa de los familiares de don Torcuato Luca de Tena, en un diseño de su dibujante habitual, Juan Basilio, utiliza la imagen de Papa Noel en esta ocasión para hacer referencia a la llegada del nuevo año que queda personificado en un pequeño infante que el anciano porta en su saco. El anuncio hace referencia a uno de sus productos curativos, el Agua de Azahar "La Giralda" que sirve para sedar los nervios y que de esta manera contribuirá a que los clientes que lo adquieran logren con el "Año Nuevo" una "Vida Nueva"⁵³ Y quizás esta influencia de Papa Noel será la que lleve a otros anunciantes a presentar a un solo rey mago distribuyendo los productos anunciados en lugar de los tres habituales⁵⁴.

En otros anuncios se realiza una alusión al episodio de la estrella de oriente que guía a los hombres en su camino sustituyendo la misma por el producto publicitado, las bombillas "Metal", que se dispone resplandeciente al fondo del horizonte mientras una figura a camello la contempla. En el texto, para remarcar el mensaje que la imagen ha querido lanzar, se nos indica "Luz de Oriente"⁵⁵.

⁵¹ *Blanco y Negro*, 6 de enero de 1928. De nuevo como vemos se vuelve a utilizar a estos tres personajes justo el día de Reyes.

⁵² *ABC*, 3 de enero de 1914.

⁵³ *Blanco y Negro*, 4 de enero de 1925. Ilustración de Juan Basilio.

⁵⁴ *ABC*, 4 de enero de 1923.

⁵⁵ *ABC*, 25 de agosto de 1921.

Este mismo recurso será utilizado nuevamente para la publicidad de un producto similar –otra bombilla denominada Zargón– pero combinando este episodio de la religión cristiana con unos personajes del ámbito literario, Don Quijote y Sancho Panza. El anuncio, creado por la agencia Los Tiroleses, nos dispone en primer término al hidalgo y su escudero que asciende una colina y al fondo de la misma se observa el reluciente objeto mientras el texto nos sirve de claro enlace con el episodio bíblico al exponernos “...y apareció en el horizonte una estrella que a los mortales indicaba el camino de la perpetua claridad”⁵⁶. El interrogante que se nos puede presentar es a qué se debe el uso de estos personajes insertándolos en un episodio ajeno a ellos. Puede que la respuesta pueda ser la constante búsqueda de originalidad para, de este modo, enganchar con los espectadores que, en el caso del *ABC*, diariamente observarían estos anuncios.

La Virgen María, figura destacada por haber sido madre de Jesús, tan sólo aparece en dos ocasiones en la iconografía publicitaria. Una de ellas sería la, ya citada anteriormente, escena de la Epifanía de los Magos mientras, en otra ocasión, aparece bajo la advocación de la Inmaculada Concepción⁵⁷, iconografía que se iniciará a finales de la Edad Media y que tendrá especial difusión en el mundo barroco español a partir del concilio de Trento cuando se intentó elevar esta doctrina a dogma de fe.

La imagen plasmada en el anuncio carece de originalidad puesto que se reduce a una copia de la iconografía murillesca para impulsar, dos días antes de la celebración de la fiesta nacional por la patrona, a los espectadores a la compra de un reloj de pulsera de la madrileña Fábrica de Relojes de Carlos Copell con el fin de agasajar a todas las Conchas. El artículo y el texto que incita a la adquisición con la frase “el regalo más práctico y útil para las Conchas...”⁵⁸ se disponen bajo esa imagen enmarcada por orla floral ovalada en la que vemos a la joven flotando sobre nubes y la luna creciente con puntas hacia abajo – al contrario de lo establecido por Pacheco en su obra *Arte de la Pintura*– junto con dos *putti* que forman parte del cortejo que contribuye a la glorificación y engrandecimiento de la figura de la Virgen⁵⁹. La joven presenta la cabeza con aureola resplandeciente, sus ropajes, como es habitual según las recomendaciones de Pacheco, consisten en túnica blanca y manto que debe ser de color azul –algo que al tratarse de una imagen en blanco y negro no podemos apreciar– y las manos unidas en el centro del pecho mientras la cabeza se inclina hacia la izquierda a la vez que eleva la mirada y el manto se despliega hacia el lado opuesto, contribuyendo ambos elementos a romper con la simetría de la imagen y a introducir una cierta sensación de movimiento en la escena. Siguiendo dicho modelo murillesco no aparecen ninguno de los atributos salvo la luna creciente ya citada y un par de ramas sostenidas por los *putti*

⁵⁶ *ABC*, 21 de noviembre de 1920.

⁵⁷ Sobre la Inmaculada Concepción cfr. STRATTON, S.: “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 2, tomo 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, págs. 3-128. MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: “María, la nueva Eva. Iconografía de la mujer singular: la Inmaculada Concepción” en SAURET GUERRERO, T. (Coord.): *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, 1996, págs. 175-202.

⁵⁸ *ABC*, 6 de diciembre de 1921.

⁵⁹ MARÍN UREÑA, J. M.: “Estelas de los ángeles... *op. cit.*, pág. 2.

que difícilmente podemos apreciar de que especies se tratan.

Tanto el Nuevo Testamento como los textos apócrifos hacen referencia al infierno. En el caso de la publicidad, en lugar de realizar una imagen propia, lo que hace es referencia a las visiones dantescas plasmadas en la *Divina Comedia*. De nuevo –como ya vimos en la Inmaculada Concepción– las ilustraciones hacen uso de imágenes que creara Gustave Doré en el siglo XIX para ilustrar dicho poema, plasmándonos al poeta acompañado de Virgilio y presenciando el sufrimiento de los condenados [9]. Esta imagen viene a reflejar que el drama por parte de los condenados es similar al que padecen aquellos que no toman el objeto publicitado, Uromil, y que por tanto son víctimas de los padecimientos que causa el Ácido Úrico⁶⁰.

OTRAS ICONOGRAFÍAS SAGRADAS.

Los productos curativos también hicieron uso de una iconografía muy habitual en el arte del barroco español, el esqueleto como representación de la muerte, es decir unas imágenes que entrarían dentro de lo que se denomina macabro⁶¹. Este icono ya existía en algunas culturas desde el siglo XIII, pero sobre todo se hará más habitual a partir del siglo XV⁶². En la Edad Moderna estas macabras imágenes recordaban a los fieles la transitoriedad de la vida y les llevaba a un arrepentimiento de los pecados ante el riesgo de un temprano o inesperado fallecimiento.

En la publicidad, por su parte, el esqueleto, siempre acompañado de la gaudaína -del mismo modo que lo hacía la figura de Crono- y a veces cubierto por una capa que nos impide ver su aspecto, advierte al espectador del anuncio acerca de la necesidad de adquirir los remedios expuestos para evitar la venida de enfermedades que den el triunfo a la muerte⁶³. Se trata de una iconografía que ha continuado utilizándose hasta la actualidad en otros muchos ámbitos de la cultura visual, en ocasiones como denuncia a grandes masacres debidas a las guerras o por una elevada mortandad debida a epidemias⁶⁴.

Por tanto, como nos expone Francesca Español, *el temor a la muerte es universal y no conoce límites cronológicos*⁶⁵, de manera que dicha temática se va a dar en todas las épocas históricas y en las más diversas manifestaciones buscando con los cadáveres, esqueletos y calaveras crear un desasosiego y una reacción en el

⁶⁰ ABC, 17 de diciembre de 1921.

⁶¹ ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *Arte Español. Lo macabro en el gótico hispano* nº 70, Madrid, Historia 16, 1991, pág. 6.

⁶² DUARTE GARCÍA, I.: "Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento", *Ars Medica*, vol. 8, 8, Santiago de Chile, 2003.

⁶³ ABC, 9 de septiembre de 1921. Solutio Vital reconstituyente que permitirá a los niños, según el anuncio, "...bur-larse de la muerte". 9 de agosto de 1922: La Tarayina. 28 de febrero de 1923: nuevo anuncio de Solutio Vital.

⁶⁴ ARMAS, I. de, *La estructura viviente II. Anatomía artística*, Madrid, You & US, S.A., 2006.

⁶⁵ ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *Arte Español. Lo macabro... op. cit.*, pág. 6.



10. Ilustración de Aristo Téllez: "ABC", 15-7-1923.

11. "ABC", 1-4-1923.

espectador. Dentro de los artistas coetáneos a los ejemplos publicitarios que estamos reflejando se encontraría la figura de José Gutiérrez Solana que hace uso del tema de la muerte y los esqueletos en diversas de sus obras⁶⁶.

En uno de los ejemplos publicitarios hallados contamos con la presencia de la calavera [10] –lo cual fue también muy habitual en autores de época diversas como Durero, Vang Gogh, Picasso, Luis Fernández o Andy Warhol que los plasmaron solos o en otras ocasiones como elemento de compañía de santos, santas, Magdalenas, etc.- en una obra de Aristo Téllez, que nos plasma un final dramático que los espectadores del anuncio podrán evitar. Este cráneo va acompañado de la frase "Quién lo hubiera sabido..." para indicar que el representado podría haber evitado la muerte si hubiera usado Sanemil Busto que lo hubiera librado de la anemia⁶⁷.

También San Jorge, figura legendaria cuyo culto se difundió desde Oriente a Occidente a raíz de las cruzadas, convirtiéndose en el patrón de los caballeros, será utilizado por la publicidad escenificando su episodio más conocido, la lucha contra el dragón que aterrorizaba a una ciudad y al que debían entregar tributos habitualmente. El santo aparece en una composición que enfrenta a fuerzas antagónicas. Mientras San Jorge personifica al producto milagroso publicitado, la Piperazina Midy, como advertimos por el torso del santo que se ha convertido en una botella del reconstituyente de la que surgen los brazos, el dragón presenta sobre su cuerpo las

⁶⁶ BLÁZQUEZ, J. M.: "La pintura religiosa de Gutiérrez Solana... *op. cit.*, págs. 295-313.

⁶⁷ ABC, 15 de julio de 1923.

palabras que define al elemento dañino a combatir, el ácido úrico⁶⁸ [11].

La escena nos presenta el momento en que el santo dotado de oscura armadura y lanza, clava esta última en el cuello del fiero animal. A diferencia de la mayor parte de representaciones pictóricas⁶⁹ que lo muestran a lomos de un caballo blanco, el anuncio nos dispone al guerrero a pie. Santo y monstruo son los únicos presentes en la escena sin existir rastro de la figura de la princesa que iba a ser entregada a la bestia y que suele aparecer mayoritariamente en un segundo plano.

Una composición similar a la aquí citada también se realizó por parte de otro reconstituyente, Uromil, que igualmente atacaba los efectos dañinos del ácido úrico. Pero en dicha ocasión sustituyó al santo por los protagonistas de la famosa obra helenística, Laocoonte, y las serpientes, que intentaban acabar con la vida del sacerdote troyano y sus hijos, pasaron a ser las portadoras del texto que las identificaba con el mal a vencer. Por tanto, podríamos considerar que la lucha y tensión entre dos fuerzas antagónicas viene a ser uno de los componentes que caracterizan a la publicidad de los reconstituyentes que intentan combatir determinados males que aquejan a nuestra salud. Mientras una de las figuras (santo o héroe) viene a personificar el producto milagroso anunciado, el ser monstruoso al que se enfrenta encarna esos males y enfermedades que podrán aquejar a nuestro organismo si no hacemos caso de la recomendación del anuncio visualizado.

Dentro de este grupo tendríamos aquellas escenas que nos plasman la devoción popular acontecida en las celebraciones de Semana Santa y reflejadas en la publicidad por medio de imágenes que nos recrean los pasos procesionales y especialmente las figuras femeninas de las mantillas que participan de estos actos o de los oficios que se celebran durante dichos días. En la publicidad de las décadas estudiadas solo un anuncio nos presenta el momento del paso procesional. Se trata de un anuncio de las cámaras fotográficas Kodak, ilustrado por Fernando Marco, y las protagonistas de la imagen, dos mujeres de mantilla, en lugar de presentar una actitud devocional hacia la imagen del Crucificado que se acerca hacia ella, precedida por las filas de nazarenos penitentes, optan por recrearse en la captación del evento con su cámara de fotos de la marca publicitada ante la mirada de la joven del traje de rayas tan habitual en los anuncios de dicha casa. El entorno nos traslada hacia Andalucía, concretamente a Sevilla, pues tras el paso procesional, su fondo lo constituye la catedral de la ciudad y su claramente identificable Giralda. El mismo texto también rompe con la finalidad religiosa del evento al definir la Semana Santa como "La fiesta más simpática del año..."⁷⁰.

Nuevas mantillas, en este caso de Federico Ribas, hacen acto de presencia en anuncios de la casa Gal⁷¹. Un grupo de tres jóvenes, debidamente ataviadas,

⁶⁸ ABC, 1 de abril de 1923.

⁶⁹ "San Jorge" (1450) y "San Jorge y el dragón" (1470) de Paolo Uccello, "San Jorge y el dragón" (1504) de Rafael. También será representada la escena por Durero, Donatello, Rubens y Gustave Moreau.

⁷⁰ *Nuevo Mundo*, nº 1.578, 18 de abril de 1824, pág. 9.



12. "Blanco y Negro", 13-11-1927.

13. Ilustración de Federico Ribas: "Blanco y Negro", 9-11-1927.

marchan de manera presurosa con sus devocionarios en mano. Desconocemos su destino pero bien pudieran dirigirse a participar de los oficios de Semana Santa o a integrarse a su hermandad correspondiente para iniciar la marcha de acompañamiento a su imagen devocional. Aunque más recreados en reflejar la belleza de las jóvenes que en el hecho religioso, no podemos eludir la carga de sacralidad que poseían estas iconografías, protagonistas habituales de los carteles que hacían anuncio de tan andaluza celebración.

SACRALIZACIÓN DE LO PROFANO.

En algunos anuncios no podríamos hablar de iconografías sagradas, dado que lo que nos presentan son imágenes contemporáneas pero, sin embargo, el texto nos da la pista para vincularlo con el ámbito de lo religioso. Uno de estos ejemplos estaría en el anuncio que la empresa Floralia utiliza para dar a conocer cuatro de sus creaciones consideradas como "...refinamientos de la moderna perfumería higiénica"⁷². Se trata de los productos Jugo de Rosas, Humo de Sándalo, Ondulina y Sudoral, pintura de labios, sombra de ojos, rizador para el pelo y loción desodorante respectiva-

⁷¹ Idéntico anuncio podemos encontrarlo en *Blanco y Negro*, 20 de marzo de 1921 y en *ABC*, 24 de marzo de 1921.

⁷² *Blanco y Negro*, 13-11-1927.

mente. Estos productos se designan como frutos tentadores que brotan del árbol de la seducción, clara alusión al árbol del bien y el mal antes referido del jardín del Edén. La imagen, por su parte, nos presenta la oscura silueta del citado árbol de la que penden las cuatro creaciones mientras que una joven resaltada en blanco se dispone ante él utilizando el primero de los citados objetos de la tentación [12].

No obstante, la tentación y la seducción pueden interpretarse como un mensaje para las jóvenes que adquieran los mencionados productos, las cuales lograrán tentar y seducir a los caballeros, embaucarlos del mismo modo que su antepasada lo consiguió con Adán.

También podemos incluir como sutilmente relacionado con la religión el anuncio que, de las manos de Federico Ribas, se encarga de publicitar la espuma de afeitar de la empresa Gal. La imagen no puede ser más profana pues nos presenta a una joven ama de casa⁷³ que porta sobre una bandeja –elemento que centraliza la escena por ser el principal objeto de atención para el cliente- la espuma de afeitar, brocha, palangana y demás accesorios necesarios para el perfecto rasurado del esposo. El marido queda sugerido a través de una mano que asoma tras una puerta abierta –probablemente el cuarto de baño del domicilio- para recibir los productos que tan sabiamente su esposa ha adquirido.

Hasta aquí nada nos indicaría la inclusión de este anuncio en el estudio que nos ocupa pero, curiosamente, el texto del mismo nos indica que la mujer representada es “La perfecta casada...”⁷⁴, denominación que nos remite título homónimo de la obra del poeta toledano Fray Luís de León publicará en Salamanca en 1583. En este caso una de sus escasas creaciones en prosa que dedicó a María Varela Osorio con motivo de su boda para que le sirviera de guía en su matrimonio. El comportamiento que toda mujer honesta debía seguir en su vida doméstica, según la recomendación de este libro, es por tanto el mismo que debe perseguir la esposa ideal de esas primeras décadas del siglo XX [13].

De nuevo Federico Ribas y también para un producto de la casa Gal, su famoso jabón Heno de Pravia, hallamos una representación similar a la citada anteriormente. No es una iconografía religiosa pero el texto nos remite a la fe, algo que si podemos relacionar con el mundo de lo sagrado. En esta ocasión se nos presenta un busto femenino enmarcado en un octógono y con los ojos vendados, mientras el texto no indica que las personas que usan este producto tienen “una fe ciega...”⁷⁵ en su eficacia. Aunque realmente el hablar de fe, en el caso de un objeto cuyos beneficios se pueden apreciar por medio de los sentidos, sería un uso erróneo del término.

Otra situación similar, también de Federico Ribas, creada, al igual que la anterior, en el seno de Veritas -agencia que creo la propia empresa Gal para que se

⁷³ Esta designación queda claramente expuesta al plasmarnos a una joven con delantal lo que la encuadraría dentro de una dedicación doméstica de cuidado del hogar y de sus habitantes.

⁷⁴ *Blanco y Negro*, 9-11-1927.

⁷⁵ *Blanco y Negro*, 8-12-1929. Ilustración Federico Ribas.



14. "ABC", 1-6-1924.

encargara de la publicidad de sus productos- nos presenta la imagen de unas manos vistas por el dorso y posándose una sobre la otra. De nuevo es el texto el que nos remite a lo religioso al describirnos las mismas como "Manos de Santa" y además como "espirituales"⁷⁶.

En otros casos la religiosidad queda plasmada a través de figuras infantiles que, previamente a su reposo nocturno, se concentran en realizar sus oraciones, lo que queda de nuevo reseñado tanto por el texto, en algunas ocasiones, como por medio de la disposición arrodillada y con las palmas unidas de los niños. Son por tanto escenas que reflejan una sociedad católica y practicante en aquellas décadas y que inserta la oración como algo habitual en su vida cotidiana⁷⁷.

Resulta curioso como para aludir a una enfermedad como es la tos, en lugar de hacer uso de las imágenes de esqueletos que había sido lo habitual por parte de los productos curativos cuando se quería hacer referencia a elementos que quebrantarían nuestra salud, se recurre a una imagen alegórica sumamente esperpéntica que más nos recordaría a la representación de un ser fantasmal y espectral. La tos, que penetra en un espacio íntimo como parece quedar aludido por la presencia del tocador, se encarna por medio de un busto de ojos muy abiertos, cabello cano y boca apenas sugerida, mientras el cuerpo queda totalmente difuminado. Apenas se aprecian unos pliegues que sugieren una especie de túnica, sin visualización de cuerpo interno, y a la derecha una mano que se está casi evaporando. El resultado es la sensación de encontrarnos con un ser de ultratumba o una especie de aparición cuando en

⁷⁶ *Blanco y Negro*, 20-7-1930. Ilustración Federico Ribas.

⁷⁷ *Blanco y Negro*, 4-11-1923 y 2-12-1923.

realidad es una enfermedad lo que por este medio se está queriendo plasmar. El objeto publicitado es el Fimol Busto, jarabe contra los catarrros, que combatirá a este ser espectral que queda identificado a través de una cartela. [14] La ilustración carece de firma por lo que no podemos identificar a quién se debe esta creación⁷⁸.

Con todo lo dicho podemos advertir como unas iconografías que poco objeto tienen dentro del mundo publicitario, también hacen acto de presencia posiblemente debido a que la incesante creación de imágenes en este medio hizo necesario una continua inventiva y la recuperación de elementos del pasado como un medio de enganche con el espectador gracias a lo familiar de las mismas. Su presencia, en comparación con otro tipo de imágenes, fue escasa pero, como se ha podido observar, no inexistente y por tanto, resulta de interés observar esos usos que lo sagrado recibió en este nuevo entorno de la persuasión.

⁷⁸ ABC, 1 de junio de 1924.



Los dibujos sobre lienzo de Manuel Mignorance Acién del decenio de 1980

Enrique Castaños Alés y Antonia María Castro Villena
Universidad de Málaga

RESUMEN

La pasión por el dibujo de Manuel Mignorance y su deseo por ver consagrada la técnica dibujística como un arte independiente con prestigio similar al del temple o el óleo, determinará que en la década de los ochenta del pasado siglo, su obra alcance sus máximas posibilidades técnicas y plásticas.

PALABRAS CLAVE: Manuel Mignorance/ Dibujo/ Pintura siglo XX/Década de los 80.

The Manuel Mignorance Acien's drawings on canvas of the decade of 1980

ABSTRACT

The passion for Manuel Mignorance's drawing and his desire for seeing the technology consecrated "dibujística" as an independent art with prestige similar to that of the tempera or the oil, will determine that in the decade of the eighties of last century, his work reaches his maximum technical and plastic possibilities.

KEY WORDS: Manuel Mignorance/ Drawing/ XX th Paint/ Eighties.

Los primeros carbonillos sobre lienzo en la obra de Manuel Mignorance son del decenio de 1970, aunque no será hasta el decenio siguiente que esta técnica no alcance todas sus posibilidades técnicas y plásticas, como se puede comprobar especialmente en los cuadros de mayor formato, algunos de dos metros y medio de longitud. El origen de esta técnica en la producción del pintor está sobre todo relacionado con su pasión por el dibujo, esto es, por el deseo de ver consagrado el dibujo como una técnica independiente y con el mismo grado de prestigio que el temple o el óleo. Los miles de pequeños dibujos hechos por Mignorance tenían para él la limitación del tamaño. Necesitaba ver los dibujos plasmados en superficies mucho mayores, equiparados con la propia pintura. Cuando se decidió a acometerlos, el primer problema que se le planteó fue el del soporte. Como él mismo explica en su *Tratado de mis materiales en la pintura*, el papel no era el soporte más apropiado a tal fin, no sólo por la dificultad del manejo de papeles de grandes dimensiones, sino por la necesidad que conlleva de ser protegido mediante un cristal, con los casi inevitables reflejos que distorsionan la visión del espectador. De ahí que finalmente se decidiese por el lienzo, eligiendo para su primer ensayo una lona de algodón, por la unifor-

* CASTAÑOS ALÉS, Enrique y CASTRO VILLENA, Antonia María: "Los dibujos sobre lienzo de Manuel Mignorance Acien del decenio de 1980", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 479-486. Fecha de recepción: Diciembre de 2008.



1. "Neófita", 1980.
2. "Renacimiento", 1980.

midad de su trama, soporte óptimo además, convenientemente preparado, para el empleo del carboncillo. La preparación de la lona, es decir, su imprimación, consistió en primer lugar en aplicar una mano de alkyl, encolado previo al aparejo. El alkyl es una cola sintética, industrial, que Mingorance prefiere a la tradicional cola de conejo porque ésta con la humedad tiende a hincharse y cuarteja los cuadros. Una vez que se ha secado esta capa de encolado, el pintor prepara la imprimación propiamente dicha, que no es más que una mezcla de cemento blanco y escayola (lo que él llama «bolo blanco»), a la que se añade un poco de negro de marfil con el fin de convertir en gris la mezcla resultante («bolo gris»). La razón de obtener este color grisáceo no es otra que impedir la crudeza del blanco puro como fondo de los dibujos de mayor tamaño. La mencionada mezcla se une finalmente al alkyl, en la proporción de 1 parte de la mezcla en polvo de bolo gris por 1 ½ de alkyl. Con esta proporción el aparejo es menos denso, impide la formación de surcos y no se anula la trama regular del tejido de lona, trama que ofrece condiciones idóneas para mantener el carboncillo cuando se dibuja con este material sobre ella.

Después de realizado el dibujo, Mingorance procede al fijado del carboncillo y al barnizado posterior. Ninguno de los fijativos ofrecidos por el mercado le han convencido nunca, razón por la que ha terminado elaborando uno de su propia invención, compuesto de una parte de alkyl, tres partes de agua y otra parte de alcohol puro. En los pequeños formatos emplea el pulverizador y en los cuadros de mayor tamaño la pistola con compresor. En cuanto al barniz, sustituye al cristal como protector, es lavable y no produce reflejos, es decir, termina formando parte del propio dibujo. Para aplicarlo, previamente, sobre la capa de fijativo, da un aislante, que no es más que un alkyl rebajado y que cuando se seca desaparece por completo. Sobre ese aislante seco se da finalmente el barnizado, un barnizado industrial, esto es, un



3. "La Secta", 1981.

4. "Aquí es donde dice que todos los hombres somos hermanos", 1985.

barnizado acrílico al agua, aplicado a pistola. Los años transcurridos han podido corroborar los excelentes resultados de todas estas técnicas, esenciales para analizar y estudiar uno de los capítulos más destacados de la producción de Mignorange, los dibujos sobre lienzo.

De los nueve dibujos que hemos seleccionado para estas anotaciones, los dos más antiguos están hechos con sanguina, un lápiz usado con frecuencia para este tipo de obras. Se trata de *Neófito* y de *Renacimiento*, ambos de 1980. En el primero de ellos, la composición se atiene a reglas clásicas: el grupo de figuras, inscrito en un rectángulo, tiene las cabezas situadas a la misma altura (isocefalia), como ya se hacía en los mosaicos bizantinos de Rávena en el siglo VI. El predominio de las verticales, con las figuras de pie, se ve contrarrestado y equilibrado por la muchacha neófita, sentada en posición arrodillada a la derecha, una de cuyas piernas marca la horizontal más pronunciada del cuadro. El elemento dinámico lo ofrece la figura inclinada de la izquierda, cumpliendo así con un procedimiento habitual en las composiciones del Quattrocento y de la pintura del Alto Renacimiento, por ejemplo en *El tránsito de la Virgen* de Mantegna (ca. 1461) y en *Los Desposorios* de Rafael (1504). En la Iglesia cristiana primitiva, los neófitos eran los recién bautizados, que durante ocho días llevaban una túnica blanca y no podían ser investidos de dignidad eclesiástica alguna. A aquella parece pertenecer la joven recatada, con los ojos cerrados y las manos sobre las plantas de los pies, que está siendo instruida en los significados de los libros simbólicos, como diría el joven Hegel, por un grupo de seguidoras de la nueva fe.

El otro dibujo con sanguina, *Renacimiento*, también ofrece una composición muy lograda, con ambos grupos de figuras vinculados entre sí por la escultura que



5. "Dicen que vendrá otra vez", 1982-83.

6. "Los filósofos y Friné", 1983.

ocupa el espacio central, que de otro modo quedaría demasiado vacío y desnudo. Este cuadro podría ser interpretado como una recreación de los hallazgos arqueológicos que se producían en Roma y en otras ciudades de Italia durante los siglos XV y XVI, tan importantes en el redescubrimiento de la Antigüedad clásica y en el surgimiento de la época artística y espiritual que conocemos con el nombre de Renacimiento. La figura que sostiene el grupo de muchachos, con los brazos cortados y el torso desnudo, nos evoca la *Venus de Milo*, pero también nos trae a la memoria esa efervescencia arqueológica de Roma a principios del siglo XVI, cuando Rafael Sanzio, a partir de abril de 1514, asume la responsabilidad de la superintendencia de los monumentos antiguos de Roma, que le convierte en la práctica, según ha explicado Sydney Joseph Freedberg, en el gran *régisseur* de las artes en Roma, con un estatus similar al de los ministros de la corte pontificia de León X. Indudablemente, las prolongadas estancias de Mingorance en la Ciudad Eterna han alimentado estas visiones.

Otro dibujo relacionado con *Neófito* es el que lleva por título *La secta*, de 1981 y de gran formato. Siete personas alrededor de una sobria mesa de madera, una de las cuales es una moza, escuchan atentamente la lectura de un documento que realiza uno de los miembros del grupo de iniciados, a todas luces pertenecientes a una secta religiosa. Pero repárese aquí en el modo en que se ha empleado el término secta, en el sentido latino de seguir una dirección o a un maestro. Es decir, no tanto en un sentido despectivo o peyorativo, como una desviación doctrinaria de la corriente principal, sino como un grupo embrionario, que con el tiempo puede terminar incluso convirtiéndose en Iglesia hegemónica. El ambiente espiritual que se describe es el que corresponde a los verdaderamente iniciados en una determinada corriente de pensamiento. Desde este punto de vista, también podría leerse como alusión al

mundo filosófico más que al religioso. Pero en realidad, ambas parcelas parecen confundirse. El número siete, además, enfatiza el carácter propiamente religioso del grupo. Este número, que según explica el *Diccionario de la Biblia* de Herbert Haag y de A. van den Born debe su posición privilegiada en todo el mundo semítico a los siete días que dura cada una de las cuatro fases de la luna, tiene una amplia presencia en el Antiguo y en el Nuevo Testamento. En cualquier caso, se trata de personas pacíficas, entregadas sin ningún grado de fanatismo a su causa. Están predispuestas a escuchar, a debatir, a razonar las ideas.



7. "Figuras emergidas", 1984.

De un contenido neotestamentario mucho más explícito son sendos dibujos titulados *Dicen que vendrá otra vez* (1982-83) y *Aquí es donde dice que todos los hombres somos hermanos* (1985). Este segundo cuadro, estrechamente relacionado con *La secta*, podría asimismo perfectamente representar a un reducido grupo de filósofos, de profetas o de sabios, y menos uno de ellos, que todavía es relativamente joven, los demás son hombres cargados de experiencia y que han vivido intensamente; de ahí su sosiego, su calma interior, la paz que inunda sus rostros. Están agrupados de manera compacta, en semicírculo, con semblantes graves, apropiados a la trascendencia del contenido del texto que lee uno de ellos mientras los otros escuchan. La primera formulación de una solidaridad o fraternidad universal entre todos los hombres, se remonta al pensamiento estoico antiguo, y de aquí influyó en el cristianismo. Esa fraternidad universal encuentra su fundamento en la idea de la totalidad orgánica del estoicismo, como puede advertirse en Crisipo de Cilicia. Dos cuerpos pueden interpenetrarse aunque sean de dimensiones diferentes. El «derecho natural» y la solidaridad entre todos los hombres en que piensa la Estoa, no excluye ni a los bárbaros, ni a los esclavos, ni a las mujeres, ni a los niños. La influencia de estas ideas en el mensaje evangélico es palpable, y en gran medida explica el grado de aceptación de la nueva religión cristiana entre las capas sociales más desfavorecidas del Imperio romano. La difusión de las ideas estoicas en Roma, en cuanto superación de los límites de la *polis* y la subsiguiente nueva concepción de la *cosmópolis*, también están en la raíz de la extensión de la ciudadanía a todos los habitantes del Imperio bajo Caracalla (212). Crisipo, que vive durante casi todo el siglo III a. C. y fue discípulo del fundador de la Escuela, Zenón de Citio, había escrito lo siguiente: «El mundo es un gran Estado con una constitución y una ley, a través de la cual



8. "Pitia Siracusana", 1984.

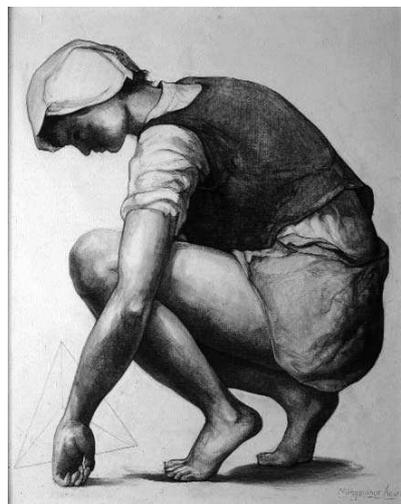
la razón natural ordena lo que hay que hacer y prohíbe lo que hay que omitir». Cuando en el Evangelio de San Juan leemos que Jesús se despide de sus discípulos después de la Última Cena diciendo: «Os doy un mandamiento nuevo: que os améis los unos a los otros. Que, como yo os he amado, así os améis también vosotros los unos a los otros», estamos ante la definitiva culminación de esa idea de la fraternidad universal, superada de modo paradójico e infinito por el propio sacrificio de quien lo dice. Esta sería, pues, otra segunda lectura del cuadro de Mingorance.

En lo que se refiere al gran lienzo denominado *Dicen que vendrá otra vez*, probablemente alude a la segunda venida de Cristo, anunciada por Jesús a sus discípulos al comienzo del capítulo 14 del Evangelio de San Juan. Pero del contenido de la escena no parece deducirse que el pintor se refiera al momento posterior a la Ascensión, pues los dos únicos evangelistas que tratan este asunto, San Marcos y San Lucas, nos dicen que la subida a los cielos fue sólo en presencia de los discípulos de Jesús. La misma precisión se hace al comienzo de los *Hechos de los Apóstoles*. Sin embargo, podría tratarse de una recreación de la dispersión de la multitud después del Sermón de la Montaña fusionada con la dispersión de los Apóstoles después de la Ascensión.

Vemos juntos aquí adultos, ancianos, mujeres y niños, algunos con caras ensimismadas, otros comentando en corro, otros señalando y algunos rezando. El paisaje es muy sumario, casi inexistente, y a la izquierda vemos dos jarras apoyadas en el suelo que cierran la composición por ese lado. En cuanto a las figuras del fondo, por ejemplo la mujer que lleva a su hijo en brazos, están dibujadas y perfiladas con la misma nitidez que las del primer plano.

Una de las obras de gran formato más personales de la época que analizamos, es la que lleva por título *Los filósofos y Friné* (1983). Representa un célebre hecho legendario al que se refiere Marco Fabio Quintiliano en sus *Instituciones oratorias* (Libro II, capítulo XVI): «Créese también comúnmente que si se libró Friné no fue por la admirable defensa que de ella hizo Hipérides, sino porque ella, desabrochando la túnica, descubrió parte de su cuerpo, hermosísimo a la verdad». Acusada de *asebeia*, es decir, de menosprecio hacia la religión ateniense, la hetera Friné, que probablemente había sido la modelo de Praxíteles para la escultura de Afrodita venerada en Cnido, fue defendida por Hipérides ante la *heliaia*, el tribunal popular que,

como instancia de apelación, era el más alto tribunal de justicia de los atenienses. El mito de Friné, que ha sido muy bien estudiado entre nosotros por el eximio jurista José Manuel Pérez-Prendes, gozó de cierta notoriedad entre los artistas academicistas y de estética decadente de los últimos decenios del XIX y principios del XX, como lo revelan los casos del escultor holandés James Pradier y del pintor francés Jean-Léon Gérôme, aunque este último sitúa el episodio en un espacio cerrado, siendo bien sabido que los heliastas se reunían al aire libre. También Mignorange se ha tomado sus licencias, como llamar «filósofos» a quienes eran ciudadanos libres de Atenas. Pero la importancia de esta obra maestra radica en dos aspectos, uno técnico y otro estético-espiritual. El



9. "Tétrada o Tetraedro", 1982.

técnico se refiere al dibujo propiamente dicho. Maravillosamente modeladas las figuras, tanto las zonas iluminadas como las que permanecen en sombra definen con precisión los volúmenes, en un ejercicio dibujístico de resonancias clásicas e intemporales, como esa concepción platónica acerca de la belleza con la que tanto se identifica Mignorange. En cuanto al aspecto puramente espiritual, ha transmutado efectivamente a los jueces populares en «filósofos», graves y atentos, rebosantes de paz interior, que observan sin escandalizarse, porque en la Atenas del siglo IV antes de Cristo no podía ser de otro modo, la desnuda belleza del cuerpo de Mnésareté. En este cuadro se encierra el ideal de clemencia en la administración de la justicia en el que cree Mignorange.

Por último debemos referirnos a tres dibujos cuyos temas ofrecen diversas connotaciones estilísticas y simbólicas. En primer término, *Figuras emergidas* (1984), que no puede uno por menos de relacionarlas con las figuras de la zona izquierda inferior del *Juicio Final* de Miguel Ángel, en concreto la ascensión de los elegidos. En el célebre fresco de Buonarroti, los elegidos, de un estado casi de larvas en el que se encuentran una vez que se ha producido la resurrección de los muertos en el último día, ascienden trabajosamente hacia la gloria ayudados por otros bienaventurados, ofreciendo un catálogo de posiciones y de violentísimos escorzos verdaderamente inigualable. Algunos parecen quedar suspendidos en el espacio, en una región intermedia en la que permanecen como atrapados, pero finalmente consiguen la ayuda o el impulso ajeno suficiente para poder ascender a las alturas celestiales. En el cuadro de Mignorange unas figuras ascienden, las de la

zona derecha, mientras otras caen y se precipitan, o, más bien, simulan planear y descender hasta llegar a tierra. En realidad se trata de un movimiento circular de ascensión y de caída, que quizás esté relacionado con el propio comportamiento humano y sus fluctuaciones en el terreno ético.

En segundo lugar, *Pitia siracusana* (1984), un nombre que no es el ortodoxo pero que podemos relacionar con la Sibila de Cumas, aquella a la que Apolo le había concedido el privilegio de vivir tantos años como granos de arena pudiese contener su mano, aunque a condición de no volver a Eritras, razón por la que se instaló en aquella ciudad de la Campania italiana. La leyenda más famosa cuenta que a medida que envejecía se iba volviendo más seca, hasta que finalmente la encerraron en una jaula que fue colgada en el templo de Apolo de Cumas. A la Sibila Cumana la representó Miguel Ángel en el techo de la Sixtina hojeando cansinamente el *Libro de la sabiduría*. También Mingorance la representa sentada y hojeando presumiblemente uno de los Libros sibilinos que fueron inspirados por ella. El arquetipo físico corresponde a los datos de la leyenda.

Para terminar, *Tétrada* o *Tetraedro* (1982), que puede ser interpretado como un comentario a uno de los jóvenes discípulos que atienden ensimismados las explicaciones de Euclides en el fresco de *La Escuela de Atenas* de Rafael. El autor de los *Elementos* dibuja con el compás una figura geométrica en una pizarra apoyada en el suelo, mientras que Mingorance ha preferido situar al fondo uno de los cinco poliedros regulares, el tetraedro. Estos poliedros, que tienen como caras polígonos regulares idénticos, que convergen en vértices idénticos, unidos por aristas de igual longitud y que son cada uno de ellos inscriptibles en una esfera, son también conocidos como cuerpos platónicos, por su importancia en la cosmografía de Platón. En el clásico estudio de Matila Costiesco Ghyca titulado *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, se hace un concienzudo análisis de estos cuerpos, que han sido objeto de investigación y de estudio por diversos eruditos, sabios y artistas, como Piero della Francesca, quien les consagró su tratado *Quinque Corporibus*, dedicado al duque de Urbino en 1492, o Daniel Barbaro, Patriarca de Aquilea, en su *Prattica de la Perspettiva* (Venecia, 1569), o el astrónomo Johannes Kepler en su *Mysterium Cosmographicum* (1596). La figura de Mingorance, inscrita compositivamente en un rectángulo, se distingue por la corrección anatómica, la precisión de las articulaciones y el equilibrio de las líneas.



■ Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin

Alexis Navas Fernández

Investigador vinculado a la UMA

RESUMEN

Este artículo aborda la evolución del mercado de arte desde finales del siglo XVIII, desde el momento en que se produce la traslación al Estado de las competencias relativas al coleccionismo y al comercio artístico, hasta el nacimiento y desarrollo de la comercialización del arte a través de distintos canales contemporáneos como galerías, ferias y subastas entre otros.

PALABRAS CLAVE: Arte/ Coleccionismo/ Fotografía/ Joel Peter Witkin.

Evolution and development in Art Market Acme and consolidation of Photography in the context of international markets: Joel Peter Witkin 's case

ABSTRACT

The present article is about Art Market's evolution since the end of XVIII century when the State assumes legal competences in collectionism and artistic trade. We study this situation to the present day, when artistic market is projected over people through galleries, art fairs, auction and other specific events.

KEY WORDS: Art/ Collectionism/ Photography/ Joel Peter Witkin.

1. INTRODUCCIÓN.

Podemos definir el mercado de arte como “el mecanismo a través del cual los bienes materiales de valor histórico y artístico cambian de titularidad mediante el pago del valor acordado por las partes vendedora y compradora”¹. Es importante tener en cuenta que el valor de los objetos artísticos viene determinado en gran medida por los expertos sobre todo en arte contemporáneo². El mercado de arte tal y como lo conocemos hoy empieza a surgir en Europa a finales del siglo XVIII, momento en que la mayor parte de las casas reales ceden sus colecciones y la responsabilidad del coleccionismo público al Estado; a lo que hay que añadir el ascenso económico de la burguesía que crea sus propias colecciones³.

* NAVAS FERNÁNDEZ, Alexis: “Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin”, en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 487-510. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ AA.VV.: *Economía y estética de la obra de arte*, Valencia, Universidad Politécnica, 1997, pág. 213.

² MONTERO MURADAS, I.: *Un modelo de valoración de obras de arte*, Las Palmas, Universidad de la Laguna 1995, pág. 10.

Los principales canales de distribución que actualmente operan en el mercado de arte son las galerías, las ferias y las subastas. Podemos hablar de dos mercados fundamentales, el primario y el secundario. El mercado primario es donde se venden las obras de creación reciente, el precio viene determinado por la reputación del artista y el tamaño de la obra y donde, generalmente, las ventas se realizan en efectivo, sin recibos, y la privacidad de las transacciones juega un papel importante; el mercado secundario se encarga de vender obras de arte de “segunda mano” y para que esta alcance un precio elevado debe reunir las siguientes características: buen estado de conservación, que pertenezca a un autor de reconocido prestigio, un buen currículum en exposiciones y/o colecciones y un certificado de autenticidad⁴. La función de las galerías⁵ consiste en seleccionar obra de calidad distribuirla y financiar el proceso; el marchante se encuentra muchas veces entre la disyuntiva “calidad artística” y “oportunidad comercial”. Según F. Poli Podemos hablar de dos tipos de marchantes: el “revendedor” que trabaja con obras de artistas consagrados y el “valorador” descubridor de nuevos talentos. Para Rosenblum “las galerías establecen los límites de las preferencias aceptables en el mercado”⁶. Aparte de los marchantes existen otros operadores en el mercado del arte como son los museos públicos y privados y los coleccionistas. No debemos olvidar la presencia de especuladores como en los mercados financieros. En las ferias internacionales de arte se realizan gran número de transacciones y son un buen termómetro para determinar el desarrollo del mercado. Dentro de las ferias de arte contemporáneo podemos destacar la de Basilea, que es para muchos la que marca la tendencia del mercado; esto lo podemos observar en la importancia que se le da en los medios de comunicación, incluidos los que se dedican a información económica como “The Wall Street Journal”⁷.

El desarrollo económico es la base sobre la cual se asienta el arte, lo podemos observar en la relación entre el auge de nuevas economías y su repercusión en el mercado de arte como ocurrió con la economía japonesa y su irrupción en los mercados internacionales de arte en la década de los 80. A la hora de realizar un estudio del mercado del arte lo realizaremos por medio de los precios de remate obtenidos en salas de subastas, ya que este es el único operador del mercado que ofrece transparencia en los precios. En el siguiente epígrafe realizaremos una breve descripción del fenómeno de las subastas.

Los primeros estudios realizados entorno a la economía del arte florecen a mediados de la década de los 70 del pasado siglo. Siendo el primero de ellos el realizado por Baumol y Bowen publicado en 1976 *El dilema económico de las artes escénicas*; esta publicación impulsó el desarrollo de este tipo de estudios en los paí-

³ *Ibidem.*, pág. 217.

⁴ CLAASSEN, M.: *Como funciona el mercado de arte*, en Art.es

⁵ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 39 y 221.

⁶ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 11.

⁷ ACHIAGA ,P.: “Repaso por las principales ferias internacionales de arte contemporáneo”, en *El Cultural*.



ses anglosajones, extendiéndose posteriormente a Francia, Italia y Suiza⁸. Hay que tener en cuenta que estos trabajos se engloban en la denominada economía de la cultura, campo que engloba los aspectos económicos del mundo del arte y la cultura y no sólo los reflejados en el mercado de las subastas de obras de arte. A la hora de entender la economía del arte se puede establecer una doble vertiente: "por una parte como la descripción de las fuerzas económicas que moldean el arte, y de las consecuencias económicas del arte, y por otra parte, como aplicación del análisis económico del arte a la comprensión de las actividades artísticas"⁹. Dentro de la multitud de estudios realizados desde la década de los setenta destacaremos que no existe una teoría económica unificada a la hora de estudiar el mercado de arte, lo que produce multitud de resultados según la metodología utilizada¹⁰.

2. PANORAMA GENERAL DEL MERCADO DEL ARTE.

2.1. SUBASTAS.

El nacimiento de las subastas tuvo lugar en Francia, cuando Enrique II crea la figura del maestro subastador¹¹. Dos de las casas de subastas más conocidas, Christie's y Sotheby's inician su actividad a finales del siglo XVIII, conociendo uno de sus periodos más boyantes en el período que abarca desde 1920 hasta el crack de 1929 destacando durante esta época la subasta del contenido de la residencia Rothschild en Londres¹². El mercado de las subastas de obras de arte estaba protagonizado hasta después de la segunda guerra mundial por las obras de los Antiguos Maestros¹³. A partir de la década de los cincuenta la pintura impresionista y postimpresionista toman el protagonismo en las subastas de arte, tendencia que se extiende hasta finales del siglo¹⁴. En la última década del siglo XX y la primera del XXI se puede observar un cambio en el gusto de los coleccionistas: Picasso ha situado a veinte de sus obras entre las cincuenta más caras de la historia y el expresionismo abstracto ha cobrado una nueva pujanza entre los coleccionistas¹⁵.

En la actualidad son tres grandes compañías anglosajonas las que acaparan casi el 95% de las ventas internacionales: Sotheby's, Christie's y Phillips; acaparando Estados Unidos el 49.8% de las ventas y siendo Nueva York la ciudad donde se realizan la mayor parte de las ventas de arte contemporáneo¹⁶. Fuera del ámbito

⁸ FREY, B.: *La economía del arte*, Barcelona, La Caixa, 2000, pág. 12.

⁹ *Ibidem.*, pág. 48.

¹⁰ UNZUETA ESTEBAN, S., "El mercado del arte" en *Boletín Económico de ICE* n° 2747, pág. 42.

¹¹ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

¹² MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 22 y 23.

¹³ Pintores consagrados por la Historia del Arte que abarca hasta el siglo XVIII inclusive.

¹⁴ DE LA VILLA, R. *Guía del usuario de arte actual*, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 130.

¹⁵ GARCIA-OSUNA, C.: "El mercado con techo de cristal", en *El Cultural*.

anglosajón destacamos la casa de subastas Drouot en París, pero esta se encuentra desplazada del mercado internacional (a pesar de reducir al 5% los gastos de venta) debido a la legislación francesa que prohíbe la celebración de subastas por empresas extranjeras y sacar las ventas fuera del país, con la excepción de *Las bodas de Pierrette* de Picasso en 1989¹⁷.

El funcionamiento de una casa de subastas es el siguiente¹⁸: esta realiza un estudio previo, organizan exposiciones previas a la subasta y editan catálogos. Como intermediarios se llevan un 20% del precio final, (algunos autores como Bruno Frey sitúan este porcentaje entre un 10% y un 30% dependiendo de las circunstancias) a lo que se añade el 1% del valor de la obra como precio de tasación y el 2% del seguro sobre el precio tasado. El comprador se hace cargo del 16% de IVA. El 80% de las obras que salen a subasta se venden y el 65% supera el precio de salida. Podemos hablar de un mercado “continuo” que sirve para sondear el mercado, intentar subir las cotizaciones de un artista determinado e incluso para intentar dar salida a obra que no se vende en la galería. Un dato a tener muy en cuenta es que no se hacen responsables de los datos expuestos en sus catálogos. Todos estos costes son denominados en terminología económica costes de transacción que son mucho mayores que en los mercados financieros y en el mercado del arte varían en función de la época y del país¹⁹. El vendedor puede establecer, un precio de reserva por debajo del cual no venderá su obra, este precio es negociable; si el precio de reserva es superior al estimado en el expertizaje se pueden exigir los gastos en caso de no vender la obra; mediante la fijación de precios estimativos la casa de subastas cumple una función informativa, los precios que finalmente se alcanzan quedan registrados y constituyen la principal fuente para conocer el desarrollo del mercado del arte²⁰. Si finalmente no se alcanza el precio mínimo de venta y la obra no se vende esta será catalogada como *burned*, fuera de mercado, y difícilmente será revendida²¹.

La principal función de las subastas, como define Poli es la de “la competencia libre y pública entre personas interesadas en la adquisición de unos bienes determinados, por lo que constituye la mejor forma de definir el valor real, o valor de mercado, de las obras en venta”²². En esta misma línea se encuentra la opinión de Hughes para el cual el valor de una obra de arte es el precio que esta dispuesto a pagar un comprador; Louargand y Mc Daniel destacan que las subastas proporcio-

¹⁶ HAYMANN, D., *Introducción al mercado del arte* en www.arteymercado.com/intromercarte.html

¹⁷ DE LA VILLA, R.: *op. cit.*, págs. 135 y ss.

¹⁸ *Ibidem.*, págs. 139 y ss.

¹⁹ FREY, B.: *op. cit.*, págs. 159 y 160.

²⁰ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 44 y 182.

²¹ CLAASSEN, M.: *op. cit.*

²² AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.



nan liquidez al mercado y reducen los costes de transacción debido a que las comisiones son inferiores a las de los galeristas²³.

Por otro lado muchos expertos critican el fenómeno de las subastas por la manipulación en las tendencias compradoras y el cambio de valores que se producen sobre las obras de arte y los artistas²⁴. Coterillo critica el papel actual que desarrollan las casas de subastas como Christie's o Sotheby's que han pasado de tener una postura más o menos objetiva a utilizar todas las variables comerciales para obtener el máximo beneficio²⁵. También existe la creencia generalizada entre los no iniciados en el mercado de arte, alentada sobre todo por los medios de comunicación, de que este proporciona enormes beneficios comparado con los mercados financieros, afirmación que en modo alguno es cierta²⁶.

La temporada de subastas suele comenzar en los meses de septiembre y octubre, y junio se considera como el final de la temporada, los meses que se alcanzan los precios de remate más elevados en las subastas internacionales suelen ser mayo, noviembre y diciembre²⁷.

2.2. EVOLUCIÓN DEL MERCADO.

Como hemos señalado anteriormente el origen del actual mercado del arte lo podemos situar a finales del siglo XVIII. El auge económico de la burguesía dará lugar a un nuevo coleccionismo que se apoyará en intermediarios profesionales. En el siglo XIX la burguesía Norteamericana tenía un alto poder adquisitivo, pero no coleccionaban arte debido a los altos derechos de aduana, eliminándose estos en 1909, a la vez que se introduce un sistema de desgravación fiscal, impulsando de esta forma la entrada de arte en el país²⁸. Durante la mayor parte del siglo XX Europa había mantenido el papel de vendedor y Estados Unidos el de comprador, hasta la irrupción en la década de los ochenta de Japón, lo que provocó una fuerte subida en los precios. Dicha alza en los precios tuvo su cenit de 1987 a 1990 y no se vio afectada por el derrumbe de la bolsa de Wall Street en octubre de 1987. Para la mayor parte de los analistas el punto de arranque de esta tendencia alcista se inicia en 1986 con la subasta de la colección Skull, la primera de arte contemporáneo vendida en subasta pública²⁹. Este espectacular crecimiento se vio frenado poste-

²³ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 26 y 62.

²⁴ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

²⁵ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 27.

²⁶ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 154 y ss.

²⁷ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 223.

²⁸ AA.VV.: *op. cit.*, págs. 217 y 218.

²⁹ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 1.

riormente por la guerra del Golfo y los desajustes y escándalos en la economía japonesa, recuperándose el mercado a mediados de la década de los noventa³⁰, manteniéndose desde entonces cierta estabilidad. Para Moulin y Quemín los periodos de euforias del mercado, de 1970 al 1974 y de 1985 a 1990, coinciden con una mayor disponibilidad de arte contemporáneo en las salas de subastas³¹.

En las postrimerías del siglo XX y principios del XXI el mercado mundial del arte se ha seguido expandiendo por Asia, como lo constata el hecho de que se encuentran coleccionistas chinos e hindúes en las principales subastas de Nueva York o Londres; así como la intención de las autoridades chinas de poner en funcionamiento 15.000 pinacotecas dedicadas al arte moderno y contemporáneo³². Esta expansión del mercado también se ve reflejado por el interés de coleccionistas europeos por el arte asiático, como la compra por parte de Charles Saatchi en 2006 en Christie's Londres de una obra de Zhang Xiaogang por valor de 680.000 libras. Por otro lado podemos observar como el arte contemporáneo Indio y la vanguardia China se encuentran entre los diez movimientos artísticos más rentables de los últimos diez años, según Art Price.

Existe la opinión generalizada de que el mercado de arte produce arte de baja calidad. El mercado simplemente responde a la demanda del público, pero no sólo nos podemos centrar en los aspectos masivos del mercado ya que también es capaz de producir un arte de alta calidad para un público más reducido, fomentando de esta manera la variedad y evitando el monopolio del gusto artístico³³. Es aquí donde podemos esperar un mayor beneficio de la venta de obras de arte. Como señalan Ferris & Makhija si se eligen cierto tipo de obras de arte, y no el arte en general³⁴. Esta influencia de los medios de comunicación provoca en el mercado de arte que muchos propietarios de obras de arte de baja calidad esperen ganancias superiores para las obras que poseen³⁵. Según Self Trade Bank las inversiones en arte no deben superar más de 5-10% de una cartera de inversión debido a su alta volatilidad³⁶.

Debemos de tener en cuenta la irrupción en el mercado del arte de las instituciones financieras: los bancos y los fondos de inversión. Atraídos por los altos beneficios obtenidos por el arte contemporáneo, los bancos entran en el mercado del arte en Estados Unidos a finales de los años 60, y posteriormente lo harán en Europa³⁷. A partir de los años 70 entran las sociedades gestoras en fondos de inver-

³⁰ DE LA VILLA, R.: *op. cit.*, págs. 130 y ss.

³¹ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 23.

³² GARCIA-OSUNA, C.: *op. cit.*

³³ FREY, B.: *op. cit.*, págs. 23 y 24.

³⁴ UNZUETA ESTEBAN, S.: *op. cit.*, pág. 41.

³⁵ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 165.

³⁶ PAUL, M.: *Como rentabilizar la pasión por el arte*, en CincoDias.com



sión en arte. El funcionamiento de dichas sociedades se fundamenta en una fórmula de inversión colectiva: parten con un gran capital inicial, un buen asesoramiento, y una vez adquirida la obra la revalorizan por medio de exposiciones, préstamos, monografías...y transcurridos unos años la venden³⁸. El valor de la colección va cambiando, y deberá ser evaluada cada cierto tiempo por varias sociedades de tasación a fin de una mayor transparencia³⁹. Un buen ejemplo lo podemos encontrar en la empresa pública de ferrocarriles de Gran Bretaña, la cual asesorada por Sotheby's invirtió 75 millones de dólares, vendiendo gran parte en los años 90 obteniendo un retorno promedio del 13.1% anual⁴⁰. Pero resulta significativo el hecho de que se obtuvieran unos beneficios inferiores que si se hubiera realizado una inversión financiera como demuestra Bruno Frey⁴¹. El riesgo que presentan las inversiones en arte ha llevado a algunas entidades bancarias como el Chase Manhattan Bank de Nueva York ha crear la figura del asesor en inversiones de obras de arte tanto para particulares como para entidades financieras y que asesora sobre las inversiones en fondos de obras de arte como si se tratase de cualquier tipo de fondo de inversión⁴². En España podemos encontrar algunos ejemplos de sociedades de inversión en obras de arte como el caso de Fortis Banca Privada, con su proyecto Valencia Arte Contemporáneo (VAC) en la que los socios aportaban 300.000 € y esperaban alcanzar una rentabilidad media anual del 11%; en esta misma línea Valsart Gestión los socios aportaban 150.000 € esperando alcanzar una rentabilidad media anual superior al 10%⁴³.

Hay que tener en cuenta que en el mercado del arte respecto al mercado financiero presenta una serie de diferencias sustanciales que relataremos a continuación⁴⁴. Entre dichas diferencias destaca el hecho de que para gran parte de los coleccionistas la compra de obras de arte no representa una inversión económica sino que se le da más importancia a otros valores. El coleccionismo de empresa queda fuera del terreno de las inversiones de la empresa y en muchos casos, como el Hermann Abs para Deutsche Bank representan los gustos del directivo para su consumo. Otro factor importante que distingue al mercado del arte del financiero es el hecho de que los museos públicos sean una parte importante de los compradores. Estos pocas veces venden y además encuentran serias limitaciones económicas a la hora de comprar objetos artísticos.

³⁷ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 214.

³⁸ *Ibidem.*, pág. 215.

³⁹ AA.VV.: unidad didáctica, págs. 162 y 163.

⁴⁰ HAYMANN, D.: *op. cit.*

⁴¹ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 164

⁴² MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 47.

⁴³ PAUL, M.: *op. cit.*

⁴⁴ FREY, B.: *op. cit.*, págs. 163 y 164.

Algunos estudios como los realizados por Baumol y Goetzmann alcanzan conclusiones similares a la hora de demostrar que hay pocas evidencias fiables que conduzcan a la conclusión de que las inversiones en arte son especialmente rentables. Ambos realizan sus estudios a partir de los datos recogidos por Reitlinger en un fichero de datos de obras de arte vendidas entre 1760 y 1960⁴⁵.

En el desarrollo del mercado en los últimos años (2002-2006) podemos observar como la pintura se ha seguido manteniendo con más de un 70% al frente de la facturación; con un número de transacciones que abarcan casi la mitad del mercado de subastas internacionales, todo esto según Art Market Insight. Siguiendo esta misma fuente podemos observar que durante este mismo periodo ha ido aumentando el número de lotes no vendidos en subasta pública situándose en cifras entorno al 30%. El porcentaje de obra no vendida es alto considerando las condiciones del mercado, ya que la facturación ha aumentado durante este periodo, generando unos ingresos de 6'4 billones de dólares en 2006, el doble que el periodo 1999-2003, y un incremento del 52% comparado con el 2005. Este fenómeno probablemente producido por unos precios altos de reserva, el poco interés de las piezas, ya que se están intentando vender obras adquiridas a precios altos entre 1989-1991.

En estos últimos años se ha producido un incremento del número de obras vendidas por encima del millón de \$. En 1990 se cifraron en 395 (el punto álgido de la burbuja especulativa de los noventa), 393 en el 2004, 487 en el 2005 que representan 1'4 billones de \$ y 810 en el 2006 con una facturación de 2'7 billones de \$, todo esto según Art Market Insight. Pero hay que tener en cuenta que este segmento es muy pequeño (entre un 0.1% y un 0.2%) en relación con la facturación total del mercado, ya que más de la mitad de las ventas que se efectúan están por debajo de los 10.000 \$. Podemos ver que esta porción del mercado del arte es el más especulativo y con mayores fluctuaciones, más riesgo y por tanto donde a la larga se pueden obtener una mayor plusvalía.

Numerosos estudios económicos señalan la relación existente entre el mercado financiero y su influencia en el mercado del arte como los realizados por Olivier Chanel o Henry Monk. Podemos decir que el mercado del arte, al igual que el financiero, está influenciado por las crisis y los acontecimientos geopolíticos. Pero parece ser que es menos sensible, como lo atestigua el hecho de que mientras los precios se mantuvieron firmes durante el 11 de septiembre y el ataque a Irak contrayéndose sólo un 1'2% en el tercer cuarto del 2001, y posteriormente subieron un 7% durante el primer semestre del 2003, según Art Market Insight.

⁴⁵ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 70 y 71.



3. EL MERCADO DE LA FOTOGRAFÍA: NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN.

El paso previo para la consolidación de la disciplina fotográfica en los mercados internacionales de arte fue su reconocimiento por parte del museo. El primer museo en crear un departamento de fotografía fue el MOMA, y a través de sus distintos directores podemos ver el proceso de construcción de un marco teórico para la fotografía. Uno de los primeros directores fue Beaumont Newhall, que tomó posesión del cargo en 1935 y una de las primeras exposiciones que organizó fue *Photography 1839-1937* considerada como un paso significativo a la hora de la aceptación de la fotografía por parte del museo⁴⁶. El marco teórico en el que desarrolló su trabajo sigue la línea de Alfred J. Barr en su *Cubism and Abstract Art*, la existencia de un campo autorreferencial propio del medio, en definitiva, desarrolla una teoría formalista del arte⁴⁷. Estas cualidades propias del medio fotográfico, Newhall las desarrolla en función de las innovaciones técnicas que repercutían en consecuencias estéticas⁴⁸. Esta teoría fracasó en su intento de situar a la fotografía fuera de su posición marginal y de conseguir lo que el museo consideraba una respuesta popular satisfactoria⁴⁹. En 1947 entra Steichen como director del departamento de fotografía, cargo que ostentó durante 15 años, la línea discursiva que desarrolla durante este periodo es la del fotógrafo como ilustrador de las ideas de otro, rompiendo de esta forma con la idea del artista autónomo⁵⁰.

Szarkowski tomando como base las teorías de autonomía del arte de la pintura las aplica al discurso fotográfico⁵¹. En su texto *The Photographer's Eye* podemos ver el desarrollo de teórico de esta visión de la fotografía, especifica cuáles son las características propias del medio fotográfico y no de otros medios, convirtiéndolo así en un medio moderno en el mismo sentido que Clement Greenberg lo hizo para la pintura⁵². Para Greenberg la característica propia de la pintura que no compartía con ninguna otra disciplina sería el carácter plano del lienzo, y en base a esta premisa construyó su teoría de autonomía de la pintura. En este proceso de construcción de un marco teórico va encaminado a reconocer una fotografía de autor, y a situarlo, al menos a nivel teórico, a la altura de la pintura. Podemos decir que a través de los diversos textos de Szarkowski encuentra su "legitimación" y esto tendrá consecuencias en el mercado del arte. A modo de resumen podemos citar las palabras de Douglas Crimp "...si la foto-

⁴⁶ PHILLIPS, C.: *El tribunal de la fotografía* en PICAZO, G. Y RIBALTA, J. (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 58.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 60.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 60.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 66.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 73.

⁵¹ CRIMP, D.: *Del museo a la biblioteca* en PICAZO, G. Y RIBALTA, J. (eds.): *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 42.

⁵² *Ibidem*, pág. 44.

grafía se inventó en 1839, sólo se *descubrió* en los años sesenta y setenta de este siglo; es decir, la fotografía como esencia, la fotografía *en sí*⁵³.

El mercado internacional de subastas de fotografía como lo conoce hoy remonta a finales de los sesenta y principios de los setenta⁵⁴. En estos primeros momentos el mercado de la fotografía, el número de obras era abundante y en comparación con los grabados y la pintura eran muy baratas. Este mercado estaba constituido por un pequeño círculo de coleccionistas y marchantes para los cuales la fotografía constituía la nueva frontera estética⁵⁵. Hasta esta fecha el mercado de la fotografía se movía en cifras muy bajas.

Se puede decir que es a mediados de los noventa cuando los inversores y coleccionistas se empiezan a fijar en la fotografía como un segmento atractivo para sus intereses. El mercado de la fotografía empieza a subir de forma significativa a partir de 1997 con un ritmo de 9% anual, según Art Market Insight. En el año 2002 podemos observar como los precios aumentan, pero el mercado se hace más selectivo como podemos observar en el hecho de que el número de obras no vendidas pasa de un 17.6% al 42.8% y los inversores se decantan por autores y obras más conocidas. Los precios de la fotografía contemporánea son los que más aumentan como podemos observar en las obras subastadas de Andreas Gursky, Thomas Struth o Helmut Newton; aunque no en todos los casos se mantienen las subidas como en el caso de Cindy Sherman que durante este año caen en picado. Dentro de la fotografía moderna podemos observar como hay un grupo de autores que son muy prolíficos en las subastas como Man Ray, Walker Evans, Anselm Adams o Brassai que en menos de cinco años aumentan sus precios han aumentado más del doble; otros autores menos presentes en las salas de subastas como Edward Weston, Lazzló Molí-Nagy o Paul Strand han decrecido su valor durante este mismo periodo.

Durante este mismo periodo podemos ver como se van consolidando algunos autores como es el caso de Henri Cartier Bresson. Este autor ha experimentado una subida espectacular en las cotizaciones durante el periodo 1997-2002 del 162%, llegando a pagar 82.000 \$ *Cuba* (1934) [1] siendo el periodo más valorado el comprendido entre 1920 y 1930, facturándose el 75% en Estados Unidos. Esta subida esta acompañada por un aumento de los lotes no vendidos llegando casi a la mitad durante el año 2002 frente al 9% del año 1999. Esto ha sido debido en gran parte al hecho de que el mercado ha sido inundado por obras procedentes de las agencias de prensa, según la consultora Artprice.

⁵³ *Ibidem*, pág. 44.

⁵⁴ WATRISS, W.: "Las raíces del mercado" en *C International photo magazine*, Londres Ivory Press, 2007, pág. 13.

⁵⁵ *Ibidem*, pág.14.



1. HENRI CARTIER BRESSON, *Cuba* (1934).

Pero al llegar al 2003⁵⁶ la tendencia general del mercado se invierte. Si hasta este momento la venta era muy fluida durante este año solamente las piezas de gran calidad encuentran compradores cayendo los beneficios en más de 10%, también durante este año se incrementa el porcentaje de las obras no vendidas hasta en un 39% y las obras que se venden son a bajos precios. Por segmentos podemos ver como repercute en la fotografía antigua y contemporánea, siendo únicamente en la fotografía moderna donde se mantienen las inversiones sobre todo en las obras de Egglestons, Walker Evans, Hans Bellmer. Facturándose alrededor del 50% de este segmento entre Francia y Alemania. Siendo significativo el caso de Edward Weston, que es uno de los grandes beneficiados durante este año con una fuerte subida durante el primer semestre del 2003 después de llevar años de estancamiento. Pero no todo es negativo durante este año alcanzado un nuevo record en el precio pagado por una fotografía con la obra de Joseph Philibert Girault de Prangey *Athenes Temple de Júpiter Olympien pris de l'Este* (1842) [2] alcanzando las 500.000 £. Podemos ver como los coleccionistas de fotografía antigua se hacen más selectivos como demuestra el hecho de que sólo el 52% de las obras subastadas en Francia encontraron comprador en Francia frente al 92% en 1998. Es significativo el caso de Thomas Ruff que tras una gran subida en el 2001 se produce una fuerte bajada en la venta y facturación de sus obras sobre todo en Nueva York; al igual que ocurre en el caso de Cindy Sherman cuyas obras se venden por la mitad o la caída de un 30%

⁵⁶ AA.VV.: *Art Market Trends 2003*, Artprice, Saint-Romain-au-Mont- d'or, 2004, pág. 3.



2. *Temple de Júpiter Olympien pris de l'Este* (1842).

en el precio final de las obras de Andres Serrano⁵⁷. El mercado de la fotografía contemporánea es el que sufre una caída más severa.

Podemos decir que en años posteriores el mercado de la fotografía fue recuperándose produciéndose un importante despegue en el primer semestre de 2006. En 2004 podemos observar como el mercado se muestra mucho más selectivo con un porcentaje del 39% de obras no vendidas en subasta y con una subida del 23.5% en la facturación respecto al año anterior. Siendo el segmento de la fotografía contemporánea el que abarca más de la mitad de la facturación total del mercado de la fotografía con un 53% frente al 38% de la fotografía moderna y tan sólo el 9% de la fotografía antigua. El mercado norteamericano es el que abarca un mayor porcentaje de la facturación mundial con un 37.5% de los lotes vendidos y un 80% de la facturación mundial. Artistas como Cindy Sherman se recuperan para el mercado pero los que más sufren una caída más importante este año son los fotógrafos alemanes a excepción de Andreas Gursky.

Según Artprice para la fotografía surrealista 2004 también representa una importante reducción en la demanda. Durante el periodo 1994 a 2003 este segmento del mercado de la fotografía experimenta una subida constante alcanzando máximos históricos tanto en número de lotes vendidos como en facturación, alcanzando en

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 15.

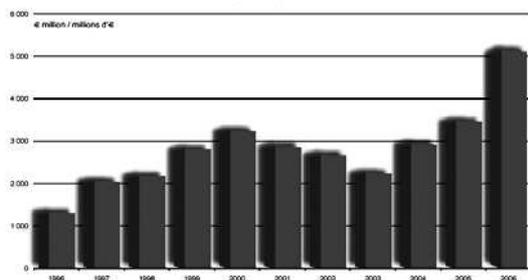


3. RICHARD PRINCE, *Cowboy* (1989).

2003 los 5,3 mill. €. Sin embargo esta tendencia se invirtió en 2004, la demanda se redujo un 33 % cayendo la facturación total a los 2,8 mill. €, volviendo a los niveles de 1999. Donde mejor se puede apreciar este descenso es en la obra de Man Ray cuyos precios se redujeron un 58%.

La tendencia en 2005 sigue en gran medida el camino marcado por el año anterior, según la consultora Artprice. Llama poderosamente la atención como se estabilizan los precios de la fotografía antigua y como los fotógrafos Norteamericanos son los que más se cotizan este año como el caso de Richard Prince y como su *Cowboy* [3] alcanza 1,1 mill. \$ en Christie's. Otro ejemplo de esta tendencia en el mercado lo podemos ver en las ventas de las obras de Diane Arbus y de Robert Mapplethorpe. Ambos logran nuevos récords en sus cotizaciones, Arbus al conseguir un precio de 553600 \$ en Shoteby's Nueva York y Mapplethorpe con 210000 \$ en Christie's Nueva York, incrementando este último sus precios 126% durante el periodo 1998 a 2005.

Durante el primer trimestre del 2006 se produce un fuerte despegue de los precios, con un 30% entre julio del 2005 y julio del 2006, según Artprice. Es sobre todo en el segmento de los fotógrafos modernos con Edward Steichen, Alfred Stieglitz y Edward Weston. En el segmento de los fotógrafos contemporáneos Andreas Gursky y Richard Prince son los que obtienen un mayor beneficio, aunque otros como Nan Goldin sufren una importante caída en las cotizaciones, sobre todo



4. Evolución de la facturación
(fuente Artprice).

para las ediciones de su obra con 100 copias o más; los coleccionistas suelen comprar obras cuyas ediciones son de 25 ejemplares o menos.

Si comparamos los datos suministrados por la consultora Artprice podemos observar como el mercado de la fotografía se ha ido consolidando después de la crisis del 2003. La facturación se ha mantenido en tasas entorno al 2% del total del mercado (2,2% en 2005 y 2006) y el número de transacciones ha oscilado entre 3,3% y el 4,2% del año 2006, según Artprice, en un mercado en continuo crecimiento durante este mismo periodo y en el cual los precios subieron un 207% de 1996 a 2006. Concentrándose la mayor parte del mercado en las subastas de Londres y Nueva York. Encontrándose la mayor parte de las transacciones entre 1.000 \$ y 5.000 \$. El mercado de la fotografía, por tanto, se encuentra dirigido al coleccionista de clase media; al igual que el mercado del arte en general con más del 90% del volumen de ventas de las casas de subastas y galerías dirigidas a este segmento del mercado⁵⁸.

En líneas generales podemos decir que el mercado de la fotografía se mueve de forma paralela al mercado de la pintura. Pompe estudia la evolución de las rentabilidades del mercado de fotografía en relación con el de pintura, llegando a la conclusión que ambos evolucionan de forma paralela, sin embargo cuando ambos caen el de la fotografía lo hace a una tasa menor⁵⁹.

El encarecimiento progresivo que ha ido sufriendo el mercado de la fotografía ha producido que sea cada vez más costoso realizar una colección que recoja las distintas tendencias y su evolución. Según Philippe Garmer, director internacional de fotografía de Christie's, "Las colecciones más ambiciosas incluyen visiones completas de la historia del medio, pero a menos que se tenga un buen bolsillo, no se pueden abarcar todo el espectro de esta disciplina (...) Los coleccionistas privados deben establecer sus propios criterios y normas para crear una colección que tenga un sabor único"⁶⁰.

⁵⁸ CLASSEN, M.: *op. cit.*

⁵⁹ UNZUETA ESTEBAN, S.: *op. cit.*, pág. 39.



Este espectacular crecimiento en los últimos años, según Philippe Garmer, es debido a la influencia del mercado del arte contemporáneo. Aunque el medio fotográfico tardó bastante en superar la barrera del millón de dólares, con *Cowboy* de Richard Prince en noviembre de 2005, poco después, en febrero de 2006 se rebasó el listón de los dos millones con una obra de Edward Steichen, y Andreas Gursky la volvió a superar unos meses después. Philippe Garmer, apoyándose en las tendencias del mercado, cree que es más plausible que una obra contemporánea rompa el techo de los tres millones de dólares. Pero también suenan voces críticas como la de Rick Wester, director internacional de fotografía de Phillips de Pury & Company, advierte sobre "...el mercado fotográfico de las subastas se ha convertido en una mezcla homogénea y repetitiva de obras de artistas que están de moda"⁶¹. Pero no es el único en tener una actitud crítica con el mercado, para la artista Duane Michals se trata de artistas "aburridos" como Andreas Gursky, que únicamente hacen fotografías de gran tamaño o que buscan que su obra sea chocante como Andres Serrano, pero sin importarle a nadie el contenido⁶².

4. WITKIN.

Si hasta ahora hemos visto el comportamiento del mercado en general, a continuación veremos el caso particular de Joel Peter Witkin.

Nacido en Brooklyn, Nueva York (1939), desde los dieciséis años comienza a fotografiar, un año después una obra suya es seleccionada por Edward Steichen para incluirla en el MOMA de Nueva York. En 1961 empieza a trabajar en el ejército Norteamericano como fotógrafo hasta 1964, estudia Historia del Arte en la Cooper Union y posteriormente fotografía en la Universidad de Nuevo México. En 1974 consigue su primera beca del New York State Council, consiguiendo gran número de becas a partir de dicha fecha. Entre los reconocimientos recibidos destacan el Chevalier des Arts et des Lettres concedido por el ministro de cultura francés Jack Lang en 1990, y la Legión de Honor en 1999. Su obra se desarrolla principalmente entorno a la relectura de la historia del arte, artistas como Goya, Poussin, Velázquez, Miró o Picasso por medio de una reinterpretación del concepto de belleza al utilizar modelos deformes, mutilados, obesos...

El proceso por el cual un artista alcanza el reconocimiento total lo encontramos definido por Singer en una serie de etapas⁶³:

1. La aceptación de su obra en una galería reconocida.

⁶⁰ WATRISS, W.: *op. cit.*, pág. 12.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 13.

⁶² VIGANO, E.: *Duane Michals: "Para que una fotografía sea considerada como arte sólo cuenta el tamaño"* en www.elcultural.es

⁶³ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, págs. 67 y 68.

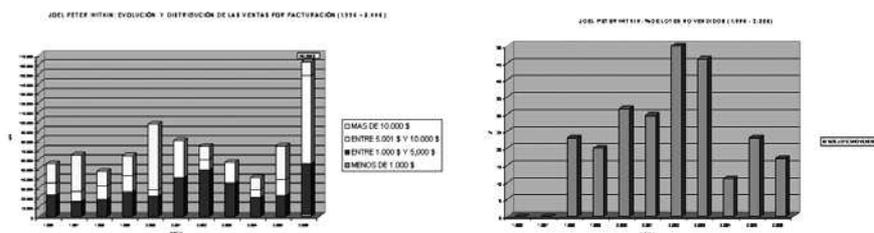
2. Exhibir en una galería de Nueva York, ciudad que es el mercado central del arte.
3. Presentar su obra en una exposición colectiva en uno de los 35 más importantes a nivel nacional e internacional.
4. Ser seleccionado por una de las 15 mejores galerías de Nueva York.
5. Exponer de manera individual en uno de los museos de mayor prestigio.
6. Adquisición y exhibición permanente de la obra por museos e instituciones similares.
7. Aparición de artículos y libros sobre la producción artística.

Este proceso lo podemos seguir en la biografía de Witkin. La primera galería reconocida en la que expone es en The Moore College of Art, Philadelphia en 1969, su primera exposición en Nueva York es en 1972 en The Cooper Union School of Fine Arts y a partir de este momento expone de forma regular en la ciudad como Peace/Mac Gill o Project Studio One. A partir de este momento su obra empieza a entrar en los grandes museos internacionales, como podemos ver en la exposición que le dedica el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1988. Los artículos que se dedican a su obra van creciendo en número desde mediados de la década de los 80 del siglo XX, destacando sobre todo los libros de Celant y Eugenia Parry.

A esto tendríamos que añadir la importancia que las tendencias por las que se mueve el gusto artístico en el ámbito internacional. Durante el año 1992 se suceden una serie de exposiciones en distintos países que tienen como tema central el cuerpo humano y que tienen una gran repercusión mediática dentro del mundo del arte como *Corporal politics*, *Desordres*, *Pelirs et Coleres*, y *Posthuman* teniendo en cuenta que la obra de Witkin trata de una manera directa este tema al utilizar modelos que se apartan del modelo de belleza convencional. Esto produce un efecto positivo en su facturación en subastas durante ese año, llegando a los 96458 \$ frente a los 30624 \$ del año anterior. Aunque esta tendencia no se consolida en años posteriores y no es hasta el 2001 que no consigue una facturación similar, pudiendo deberse en parte a la opinión desfavorable de una parte de la crítica sobre su obra.

Otros aspectos importantes como señala Rouget es la relación entre la cotización del artista y la edad, cuanto más joven menor suele ser su cotización; por otro lado destacan las relaciones entre la fecha de creación de la obra y el año de venta, normalmente cuanto más antigua mayor precio. En la obra de Witkin lo podemos observar en el hecho de que las obras más apreciadas por el mercado de subastas son las de principios de la década de los ochenta, sobre todo las del año 1982.

A la hora de analizar el desarrollo de las ventas en subastas de Joel Peter Witkin analizaremos el periodo comprendido entre 1996 y 2006 porque es durante ese periodo durante el cual se produce el despegue y la consolidación del mercado



5. Joel Peter Witkin. Evolución y distribución de las ventas por facturación.

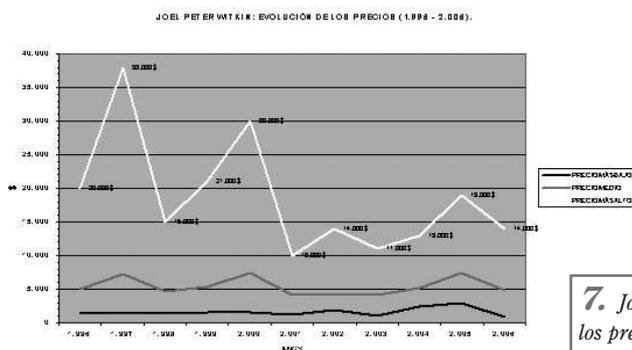
6. Joel Peter Witkin % de lotes no vendidos (1996-2006).

de la fotografía. Durante este periodo la evolución del mercado la podemos ver en el siguiente gráfico [4]:

El desarrollo de la facturación de Witkin durante este periodo sigue en líneas generales la tendencia que va marcando el mercado [4] desde mediados de los años noventa salvo en algunos años como 1998 en que desciende la facturación de 64800 \$ del año anterior a 47231\$ [5].

Durante el año 2002 sigue la tendencia del mercado en general con un leve descenso de la facturación, pasando de 79850 \$ en 2001 a 73847 \$ en 2002, y con una fuerte subida en el porcentaje de lotes no vendidos pasando del 29,63% del año anterior al 50% de este año frente a un 37,4% del mercado del arte en general según el informe anual de Art Market Insight. Siguiendo esta misma fuente la tendencia se agudiza en el tercer cuarto del año con una fuerte caída de los precios que se extenderá por todo el año 2003. Este descenso afectara a todo el mercado de la fotografía, pero especialmente al segmento de la fotografía contemporánea, con un descenso de los precios durante el periodo 2000 a 2003 de un 30% y tan sólo el 1,6% de la fotografía contemporánea se encuentra por encima de los 100000 €. Una de las razones de este derrumbe de las cotizaciones es debido al hecho de que el mercado se hace más selectivo como lo demuestra el hecho de que el número de lotes no vendidos ronda el 45% frente al 39% del mercado del arte en general.

Mientras el mercado del arte en general se empieza a recuperar a partir del año 2004 [4] aumentando la facturación un 30% y llegando a facturar 3,6 \$ billones para Witkin la recuperación no llegara hasta el 2005, aunque en 2004 ya empieza a dar síntomas con un fuerte descenso de los lotes no vendidos que pasan a tan sólo un 11,11%. La tendencia del mercado durante el 2005 es de plena tendencia alcis-



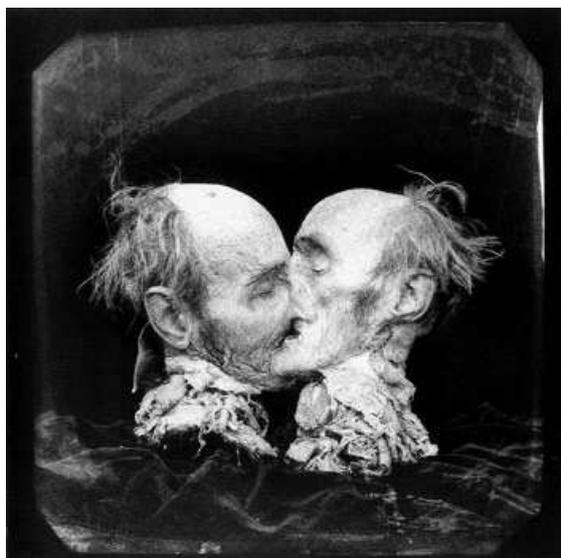
7. Joel Peter Witkin Evolución de los precios (1996-2006).

ta que tendrá su colofón en 2006 con una subida generalizada de los precios llegando a un nuevo record de facturación total con 6,4 \$ billones. Este año representa el record de facturación para Witkin con 162690 \$ [5] y con 17,07% de lotes no vendidos [6] frente al 34% del mercado en general.

Podemos observar como a lo largo del tiempo se ha mantenido una tendencia casi paralela en lo que respecta a la facturación con el mercado en general, esto no ha ocurrido así con los lotes no vendidos. Mientras la tendencia general del mercado se movía en torno a tasas entre el 30% y el 40% durante el periodo 2002 a 2006 la obra de Witkin ha llegado a alcanzar el 50% en 2002, 46,15% en 2003 para posteriormente reducirse 11,11% en 2004, para mantenerse en porcentajes siempre por debajo de la media del mercado [6].

La mayor parte de los lotes vendidos en subastas públicas durante el periodo anteriormente analizado se encuentra por debajo de los 1000 € (37,4% en 2002, 43,8% en 2003). Esto dista mucho de la imagen que tiene el público en general del mercado del arte, ya que los medios de comunicación en general sólo se hacen eco de casos puntuales de cotizaciones espectaculares, las cuales sólo representan una pequeña fracción del mercado. Como podemos observar en el gráfico anterior sobre la facturación de Witkin los lotes vendidos por debajo de los 1000 € apenas aparecen, siendo el segmento entre 1000 € y 5000 € y de más de 10000 € una parte importante de su facturación anual [5]. Esto nos indica que el perfil del coleccionista de su obra se encuentra por encima del coleccionista medio del mercado de arte.

Este perfil del coleccionista medio comprador de la obra de Witkin también lo podemos observar en su evolución de los precios. El precio medio de la venta de sus obras se ha mantenido siempre por cuotas entorno a los 5000 € [7] menos durante los periodos de crisis anteriormente comentados. Situándose la mayor parte de los



8. Joel Peter Witkin *The Kiss* (1982).

lotes vendidos durante el periodo analizado (69%) entre 1000 \$ y 5000 \$. Para algunos estudiosos como Coterillo habla de que “no nos encontramos ante un mercado de valores artísticos puro, sino ante las altas cotizaciones de determinados prestigios”⁶⁴. La noticia de que se ha pagado un alto precio por la obra de un artista tiene un efecto multiplicador sobre la obra de este. Pero este hecho no se produce en el caso aquí estudiado, en el año 1997 encontramos el precio más elevado pagado por una obra de Witkin en subastas alcanzando los 38000 \$ [8] que no tiene efecto en las cotizaciones de los años siguientes, incluso esta obra baja de precio en subastas posteriores, como podemos observar en la tabla de los 10 lotes más caros.

También podemos observar la importancia que tiene la nacionalidad del autor a la hora de determinar el lugar de las ventas de este. En términos generales podemos decir que la obra de un artista es más apreciada en su propio país⁶⁵ [9]. Además, en el caso que nos ocupa deberíamos añadir el hecho de que Estados Unidos ocupa el primer lugar a nivel mundial en ventas en subastas, seguido de Gran Bretaña. Merece la pena destacar el hecho de que Francia se situó en un tercer lugar hecho que vendría determinado en gran medida por los premios y distinciones allí recibidos.

⁶⁴ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 24.

⁶⁵ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 243.

LA TASA INTERNA DE RENDIMIENTO⁶⁶.

El primer aspecto a tener en cuenta es el de considerar a las obras de arte, en el caso que estamos analizando fotografías, como una inversión y calcular su tasa interna de rendimiento.

Para poder calcular, al menos, una tasa de rendimiento se tendrán que haber producido por lo menos dos transacciones y el número de tasas de rendimiento distintas que se podrán calcular será igual al número de transacciones menos una.

Las distintas tasas internas de rendimiento no tienen por qué coincidir, ya que la revalorización de una obra de arte será, en general, diferente en los sucesivos periodos de tiempo. La cotización de una obra de arte a lo largo del tiempo varía en función de una serie de factores, tales como la apreciación de la obra por parte de los coleccionistas (que puede cambiar con el tiempo), la inflación, las expectativas de crecimiento de la economía, la rentabilidad de otros tipos de inversión, etc.

Puede ocurrir que una tasa sea negativa. Esto sucederá siempre que el precio final de la venta sea inferior al precio inicial.

Una vez realizada esta operación nos dará la tasa que en términos monetarios. La tasa en términos monetarios puede ser positiva, pero puede hacerse negativa cuando se calcula en términos reales. Esto puede suceder si la tasa de inflación es tan alta que el precio real (deflactado) de venta llega a ser menor que el precio de compra.

Si tenemos una fotografía A, perfectamente identificada, que ha sido vendida varias veces, en las fechas $t_1, t_2, \dots, t_j, \dots, t_k, \dots, t_n$, a los precios $P_1, P_2, \dots, P_j, \dots, P_k, \dots, P_n$, respectivamente. La tasa interna de rendimiento (r_{kj}) en el intervalo de tiempo (t_j, t_k) comprendido entre dos transacciones se puede calcular partiendo de la siguiente expresión:

$$P_k = P_j (1+r_{kj})^{(t_k - t_j)}$$

Despejamos (r_{kj}) resultando:

$$R_{kj} = (P_k/P_j)^{(1/t_k - t_j)}$$

A continuación realizaremos el cálculo de la tasa interna de rendimiento en términos monetarios para el periodo comprendido entre 1996 y 2006.

Si analizamos la obra de Witkin desde el punto de vista de una alternativa de

⁶⁶ Para dicho cálculo seguiremos al pie de la letra las indicaciones de AA.VV.: *op. cit.*, págs. 123 y ss.



inversión obtenemos una tasa de rendimiento del 4,093% en términos monetarios de media. Podemos observar casos extremos del 116,67% anual y otros extremadamente negativos del - 30,65% anual. Estos datos contradicen la creencia generalizada sobre la alta rentabilidad de las obras de arte. Por otro lado numerosos estudios realizados desde la década de los 70 del siglo XX como los de Baumol, Stein o Anderson de que "no es rentable comprar arte sólo para revenderlo a un precio superior"⁶⁷.

En gran número de casos el alza de los precios de una obra no equivale a una alta rentabilidad. Un caso ilustrativo de este hecho es el experimentado por la obra "Yo Picasso"⁶⁸. La obra fue vendida en 1970 por 147.000 £ y se vendió cinco años después por 285.000 £; la rentabilidad nominal fue del 8.6% pero la inflación media del Reino Unido en esos años fue del 12.5% anual, con lo cual la rentabilidad real fue negativa del 3.6% por año. En 1984 se vendió por 5.83 mill. \$ y se vendió en 1989 por 47.85 mill. \$ Siendo la rentabilidad real del 19.6% anual.

Junto con los rendimientos económicos expuestos anteriormente sería interesante determinar los rendimientos psicológicos del arte, que es en muchos casos tan importante como el financiero como sostienen Frey y Pommerehne⁶⁹ pero de difícil evaluación; ya que dichos rendimientos psicológicos vendrían a ser el disfrute estético de la obra y el elemento de prestigio y reconocimiento social que representa su posesión.

⁶⁷ AA.VV.: *op. cit.*, pág. 274.

⁶⁸ MONTERO MURADAS, I.: *op. cit.*, pág. 47.

⁶⁹ FREY, B.: *op. cit.*, pág. 162.

AÑO DE CREACIÓN MÁS VENDIDO	NÚMERO DE VENTAS
1982	29

PRECIO MEDIO	PRECIO MÁS REPETIDO	PRECIO MÁS ALTO	PRECIO MÁS BAJA
5.175,82 \$	3.000,00 \$	38.000,00 \$	850,00 \$

Los 10 lotes más caros.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	38.000 USD	9 de octubre de 1997. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	30.000 USD	5 de abril del 2000. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	26.000 USD	20 de abril de 1994. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
La beta	21.000 USD	5 de octubre de 1999. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Cupido y centauro en el museo del amor	20.000 USD	23 de abril de 1996. Christie's Nueva York.

Titulo	Precio	Fecha de venta y lugar
Harvest	19.000 USD	11 de octubre de 2005. Sotheby's Nueva York.



Título	Precio	Fecha de venta y lugar
Harvest	17.000 USD	26 de abril de 2005. Christie's Nueva York.

Título	Precio	Fecha de venta y lugar
El beso	16.000 USD	15 de abril de 1992. Christie's Nueva York.

Título	Precio	Fecha de venta y lugar
Colector de fluidos	15.000 USD	8 de abril de 1998. Christie's Nueva York.

Título	Precio	Fecha de venta y lugar
Cupido y centauro en el museo del amor	15.000 USD	13 de octubre de 2000. Christie's Nueva York.

JOEL PETER WITKIN: RENDIMIENTOS DE OBRAS CON MÁS DE UNA TRANSACCIÓN DURANTE EL PERIODO 1996-2008					
OBRA	AÑO DE VENTA	AÑO DE COMPRA	PRECIO FINAL	PRECIO INICIAL	T.I.R.
FRUIT TEMPS	2006	2002	10.000 \$	5.500 \$	18,12
TESTICLE STRENCH WITH POSSIBILITY OF A CRUSHED FACE	2006	2006	5.025 \$	3.800 \$	53,29
STRENGTH, FAITH AND HAPPY	2006	2002	6.500 \$	9.500 \$	-30,85
GOODS OF EARTH AND HEAVEN	2006	1997	6.988 \$	3.200 \$	8,35
GOODS OF EARTH AND HEAVEN	2006	1997	9.000 \$	3.200 \$	14,67
SANTARIUM	2006	2002	8.500 \$	3.700 \$	27,66
SANTARIUM	2006	1997	8.500 \$	4.000 \$	8,74
SANTARIUM	2006	1997	3.700 \$	4.000 \$	-4,36
HARVEST	2006	2004	17.000 \$	13.000 \$	30,77
HARVEST	2006	2004	19.000 \$	13.000 \$	46,15
HARVEST	2006	2000	17.000 \$	12.000 \$	7,21
HARVEST	2006	2001	19.000 \$	17.000 \$	8,63
HARVEST	2004	2000	13.000 \$	12.000 \$	2,02
WAITING FOR DE CHARCO IN THE ARTIST SECTION OF PURGATORY	2005	2000	6.500 \$	1.200 \$	8,13
WAITING FOR DE CHARCO IN THE ARTIST SECTION OF PURGATORY	2005	1997	3.700 \$	3.700 \$	-2,06
COUNTING LESSONS IN PURGATORY	2005	2001	4.200 \$	2.500 \$	13,85
COUNTING LESSONS IN PURGATORY	2005	1990	1.200 \$	1.500 \$	-0,98
COUNTING LESSONS IN PURGATORY	2001	1998	2.500 \$	4.500 \$	-17,29
D. PHOTOGRAPH FROM PURGATORY: TWO WOMEN WITH STOMACH IRRITATIONS	2005	2004	3.000 \$	3.200 \$	-6,26
D. PHOTOGRAPH FROM PURGATORY: TWO WOMEN WITH STOMACH IRRITATIONS	2005	2001	3.000 \$	2.250 \$	7,46
D. PHOTOGRAPH FROM PURGATORY: TWO WOMEN WITH STOMACH IRRITATIONS	2004	2001	3.200 \$	2.250 \$	12,46
WOMAN IN THE BLUE HAT	2004	2003	3.680 \$	2.600 \$	41,64
WOMAN IN THE BLUE HAT	2004	1996	3.680 \$	6.000 \$	-5,93
WOMAN IN THE BLUE HAT	2003	1996	2.600 \$	6.000 \$	-11,26
WOMAN BREASTFEEDING AN FEL	2001	1998	3.000 \$	3.500 \$	-5,01
THE GRACES	2003	1998	3.500 \$	3.250 \$	1,87
THE GRACES	2003	1997	3.500 \$	5.500 \$	-7,26
THE GRACES	1999	1997	3.250 \$	5.500 \$	-23,13
THE PRINCE IMPERIAL	2002	1999	1.900 \$	3.000 \$	-14,12
APOLLONIA AND DOMINATRIX CREATING PAIN IN THE ART OF THE WEST	2002	2001	2.600 \$	1.200 \$	116,87
APOLLONIA AND DOMINATRIX CREATING PAIN IN THE ART OF THE WEST	2002	2001	2.600 \$	2.000 \$	30
WOMAN ON TABLE	2002	2001	3.250 \$	4.400 \$	-26,14
WOMAN ON TABLE	2002	2001	3.200 \$	4.400 \$	-27,27
MOTHER AND CHILD	2001	1996	6.200 \$	2.750 \$	17,66
THE WIFE OF CAIN	2001	1996	4.000 \$	4.000 \$	0
THE WIFE OF CAIN	2001	1996	2.600 \$	4.000 \$	-19,36
CUPID AND CENTAUR IN THE MUSEUM OF LOVE	2000	1996	15.000 \$	20.000 \$	-6,94
WOMAN ONCE A BIRD	2000	1998	1.834 \$	1.638 \$	5,81
THE KISS	2000	1997	30.000 \$	38.000 \$	-7,58



A vueltas con el dolor y el cuerpo: la *performance* contemporánea de Ron Athey

Ana María Sedeño Valdellós
Universidad de Málaga

RESUMEN

El performer norteamericano Ron Athey experimenta en su trabajo con los límites del dolor corporal en relación con toda una iconografía y tradición religiosa. Esta combinación de ideas ya había sido empleada anteriormente, en alguna de sus componentes, por otros autores pertenecientes a grupos como el accionismo vienés, pero también por Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden o Franko B. El cuerpo, soporte de la práctica artística y, en este caso, del dolor, es la vía de comunicación con el público, medio para organizar acciones de tendencia ritual y contrasexual, que esconden una fuerte crítica al orden dominante del arte y la sociedad.

PALABRAS CLAVE: Ron Athey/ Performance/ Arte contemporáneo/ Dolor en el arte/ Cuerpo en el arte.

Around Pain and Body: Ron Athey's contemporary performance

ABSTRACT

The North American performer Ron Athey experiments on his work with the limits of the corporal pain on relation with the whole iconography and religious tradition. This combination of ideas had already been used previously, in someone of its components, by other authors belonging to groups as the Viennese Actionism, but also by Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden o Franko B. The body, support of the artistic practice and, in this case, of the pain, is the link with the audience, way to organize actions of ritual and countersexual trends, which hide a strong critique to the order in art and society.

KEY WORDS: Ron Athey/ Performance/ Contemporary art/ Body pain/ Body art.

El cuerpo es uno de los componentes artísticos más destacados del arte contemporáneo desde los años sesenta. El *performance* y el *body art* surgieron como formas con las que se nombraban diferentes modalidades de empleo del cuerpo como material artístico. El *performer* norteamericano Ron Athey apuesta en su trabajo por obras que tienden a la radicalidad en su búsqueda del límite de dolor corporal, fórmula expiatoria de un moral sufrimiento interior.

La práctica artística de Ron Athey se basa en dos pilares primigenios que lo entroncan con toda una tradición artística anterior, desde el accionismo vienés y la *performance* norteamericana de los años sesenta hasta creadores actuales. Por un lado, la *performance* como disciplina donde encuadrarse y, por otro, la recuperación del rito y su como práctica social en el que el artista es una especie de intermediario o chamán al servicio de la audiencia.

* SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María: "A vueltas con el dolor y el cuerpo: la *performance* contemporánea de Ron Athey", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 511-518. Fecha de entrega: Mayo de 2009.

1. EL CUERPO: LA *PERFORMANCE* COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA.

Se denomina *performance* al arte de acción que se populariza en los años setenta desde el ámbito anglosajón, reemplazando a acción para describir realizaciones artísticas públicas, aunque sin necesaria participación de espectadores. Tiene que ver con ciertos aspectos de la situación teatral, aunque reivindicando una mayor presencia del cuerpo como agente del conocimiento, la danza, lo visual, ciertos comportamientos sociales y el acontecimiento como gesto límite de la vida.

“El cuerpo soporte del discurso, duración en un tiempo limitado y acción, mostrados o expuestos en una presencia real y efímera o documental podrían ser principios que definan la *performance*, tanto si es el lenguaje explícito de la obra como si tan sólo es uno de sus elementos”¹

Por otro lado está la audiencia. Una obra artística en permanente proceso, como se definen las prácticas de *performance*, reclama un espectador activo que lleve a cabo una recepción no clásica:

“El artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”².

La *performance* es esa práctica donde el artista está autorizado a convertirse en autor o creador y objeto de arte a la vez: su materialización se encuentra en el cuerpo, santuario donde tiene lugar esa fisión.

“Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; `yo´ inicio una acción que termina en “mí”³.

La danza y algunos de sus creadores de los años sesenta estrenaron este interés por la relación del espacio y el cuerpo en la *performance*: la Danza Nueva, el Dancer’s Workshops Company de San Francisco y la Judson Dance Group de Nueva York observaron el cuerpo como objeto desde el que realizar acciones de todo tipo, sacadas de sus contextos comunes e introducidas en una coreografía, aspecto básico de la danza contemporánea.

Más tarde, alejados de la *performance* danzable, otros artistas toman su cuer-

¹ TORRES, D. G.: “La vigencia oculta de la *performance*” en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, nº 132, Madrid, 1997.

² DUCHAMP, M.: “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Gili Gaya, Barcelona, 1975, pág. 163.

³ ACCONCI, V.: “En torno a la acción” en *Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios*. (<http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vito-acconci.html>, Fecha de consulta: 7 de enero de 2009)



1. Chintoglass.

po como punto de partida, ya sea para interpretar su identidad, ya para denunciar diferentes tipos de maltrato social, político, psíquico o de género. El accionismo vienesés se encuentra entre los grupos más sólidos y reconocidos.

Hermann Nitsch realizó obras como una manera estética de orar y desarrolló su concepto *Orgen Mysterien Theater* (*Teatro de Orgías y Misterios*), una serie de acciones colectivas durante los años setenta, de exploración del ritualismo antiguo, que incluían con frecuencia sacrificios animales. El ruido se convirtió en una parte importante de los eventos, pues tenían una función separadora de sus límites.

Para Otto Mühl, la *performance* ritual influida por la psicología fue una forma de arte y una actitud existencial. En relación con esta tendencia psicologista se encuentran Günter Brus y Arnulf Rainer. El primero de ellos utilizó su cuerpo en prácticas sado-masoquistas relacionadas con pulsiones sexuales y represiones freudianas. Arnulf Rainer basó su trabajo sobre el mismo concepto en su descripción de dementes.

Los desnudos artísticos de Rudolf Schvartzkogler, basados en automutilaciones, lo condujeron a la muerte en 1969.

Stuart Brisley destaca por su trabajo en *body art*, donde rechaza los valores capitalistas que oprimen al ser humano en sus dimensiones individual y social. En *Y para hoy, nada* permaneció dos semanas, a intervalos de dos horas cada día, en una bañera con líquido negro y escombros flotando.

Gina Pane comparte la visión purificadora del ritual de Nitsch. En su obra *El condicionante* se colocaba tumbada en una cama sin apenas travesaños, debajo de las que ardían quince velas.

Reinder Werk pareja de jóvenes artistas londinenses se preocuparon por los

marginados sociales y recrearon su gestualidad en *Tierra del comportamiento* en el Butler's Wharf de Londres (1977).

En sus serie de *Ritmos* (10, 5, 2, 0), Marina Abramovic ha explorado el dolor y ha probado su resistencia física a su acción, de manera autoinfligida o por otros. Con frecuencia, sus performances se desarrollaban y/o han concluido inesperadamente debido a accidentes e imprevistos, que han llegado a poner su vida en peligro.

En *Ritmo 10* (1973), su primera performance (que puede considerarse video-performance, por el destacado papel de la grabación visual más allá de la documentación) se autocorta mediante cuchillos sucesivos con movimientos repetitivos entre los dedos. Tras llegar al cuchillo número veinte, reproduce las imágenes e intenta imitar sus gestos para conseguir idénticos resultados.

Ritmo 5 (1974) procede a un ritual curativo cortando sus uñas y pelo y quemándolos en un fuego purificador. Tras ello, salta al centro de las llamas y cae inconsciente. El público la salva finalmente.

En *Ritmo 2* (1974) juega con los estados de inconsciencia extremos a través de la ingesta de pastillas, con los que experimenta con la relación entre cuerpo y mente.

En *Ritmo 0* (1974) permitió ser maltratada por una sala llena de espectadores. La performance terminó antes de lo previsto con una pistola en la sien de la Performer y una lucha entre participantes.

La presencia del cuerpo se encuentra también en la base de la acción conjunta *Imponderabilia*, que consistía en obligar al espectador a pasar al supuesto recinto de la performance a través de un espacio muy pequeño entre dos cuerpos desnudos, el suyo propio y el de su colaborador Ulay.

En Estados Unidos, las performances basadas en estos componentes carecen de esta radicalidad. Joan Jonas explora las ceremonias de tribus de indios norteamericanos. En *Demora Demora* (1972), se utilizaban las azoteas y los desvanes de edificios altos de la ciudad desde los que se realiza la performance, mientras los espectadores quedaban abajo; el sonido se convertía en nexo de unión entre alturas. *Embudo* (1974) o *Telepatía visual de la miel orgánica* (1972) son algunas obras más.

Se reconoce en Chris Burden al artista que se ha acercado más al peligro en escenificaciones performances, como en *Shoot, Five Day Locker Piece* (1971), *Deadman* (1972), *B.C. Mexico* (1973), *Fire Roll* (1973), *TV Hijack* (1978) y *Honest Labor* (1979, en las que se ha disparado, crucificado, encerrado durante días en espacios pequeños...

Más cercano en el tiempo, Franko B es un artista multimedia centrado en la representación de lo visceral de su propia sangre como medio para encontrar el dolor. Es un máximo exponente del *live art* y el teatro de la crueldad en nuestros días.



2. EL DOLOR CORPORAL COMO CATARSIS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE RON ATHEY.

La base simbólica de la *performance* de estos artistas desde el accionismo vienés se sustenta en el rito y su capacidad de transmisión en situaciones comunales, así como en la fiesta.

El rito, como lugar donde se ejecutan acciones que sobrepasan lo permitido o legítimo en una sociedad, posee un componente liberador o catárquico, con una gran capacidad de contagio por empatía en situaciones sociales. Como en el rito el *performer* emplea su cuerpo como medio donde confluyen las fuerzas de la naturaleza y la vida humana. El receptor de estas acciones se sitúa como testigo colectivo, parte necesaria para la catarsis ritual.

Por otro lado, se encuentran las prácticas de sacrificio, con un componente de crítica social. Si el sufrimiento es consecuencia del dolor, en este caso se invierten los términos: el sufrimiento, "significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo"⁴, lleva al *performer* a buscar la herida y el dolor físicos como medios hacia un estado alterado con el que alcanzar ese nivel ritual. En este proceso puede hallarse la añoranza de los mártires y místicos cristianos: la búsqueda del conocimiento y la fusión con el más allá a través del dolor.

El artista trata de explicitar la carencia de trascendencia de la sociedad actual, para lo que se convierte en intermediario. Su cuerpo es soporte y medio para ese salto a estadios primitivos de la vida humana, donde cabían fórmulas de fusión con la divinidad:

"el ritual era evocado como parte de un inconsciente colectivo que hundía sus raíces en un comportamiento animal ligado a nuestras funciones básicas. Su práctica en el seno de la sociedad moderna pretendía ser una reactualización del tronco común sobre el cual todas las culturas han escenificado sus rituales"⁵.

En relación con la *performance*, el *body art* recurre a materiales artísticos alejados de los tradicionales, como los producidos por el cuerpo del artista: pelos, uñas, orina, heces y semen, entre otros, y a la modificación de las superficies corporales como pieza integrante de la obra. La piel del *performer*, superficie o borde del cuerpo entendido como soporte, deviene en lienzo para la obra, aunque algunos artistas traspasan esa barrera para explorar su interioridad a través de sus orificios, algo que describe al llamado *disturbation art*. Vagina, pene, ano, boca... hacen imaginar fórmulas para su exhibición, para traer fuera lo que se produce en el interior, en senti-

⁴ HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á.: "En torno al dolor en el *body art*". (Tit. or.: "Re-Presenting Pain in Body Art"), en SCIENCE MUSEUM: *Pain, Passion. Compassion. Sensibility.*, Londres, 2004.
<http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero5/arte/art02.html> (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008).

⁵ TORRES, *op. cit.*



2. Cathie Opie's.

do literal y metafórico: piercings, tatuajes, perforaciones, quemaduras y demás marcas y autolesiones son separadas de su contexto negativo para sacralizarlas o introducir las en acciones globales de diferente carácter.

“Nuestra identidad *body/corpo/artefacto* debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada. Cuando nuestro cuerpo está herido o enfermo, inevitablemente nuestro trabajo cambia.”⁶

Quizás sea Ron Athey, artista norteamericano quien resume mejor todas estas aspiraciones artísticas. Sus influencias incluyen desde las literarias (Jean Genet y Georges Bataille) hasta las relacionadas con la teoría *queer* de la representación y revisión del acto y la identidad sexual. El artista adopta roles sagrados con los que pretende iniciar a la audiencia en un viaje hacia tradiciones sagradas donde introduce problemáticas contemporáneas como el sida y la homosexualidad, junto a su discriminación consecuente. Lo que disturba de sus trabajos es el enlace real entre las emociones religiosas (especialmente cristianas) y su iconografía del dolor y la pulsión erótica, que se sublima en el éxtasis.

Su formación en el campo de la *performance* comienza en 1981 con *Premature Ejaculation* con Rozz Williams, líder del grupo *Christian Death*. *La trilogía de la tortura* (comenzada en 1992) resulta un paradigma de su posterior relación con los temas eternos de la enfermedad y la muerte y está compuesta por *Martyrs and Saints*, *4 scenes in a harsh life* y *Deliverance*.

En *Martyrs and Saints* tres enfermeras violan con enemas, espéculos y varios

⁶ GÓMEZ PEÑA, G.: “En defensa del arte del performance” en *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, nº 24, págs. 199-226, jul./dec. 2005, pág. 205.



piercings genitales a tres cuerpos momificados.

En *Four Scenes from a Harsh life* (1993) emplea la iconografía homosexual del San Sebastián, con toda su piel saeteada y heridas supurantes. En ella, Athey interpreta a una mujer santa y termina protagonizando una escena de suicidio insertando sobre su brazo dieciséis agujas hipodérmicas.

En *Deliverance* (1997) las imágenes procedentes de ritos de la santería, el catolicismo, el budismo o el judaísmo se combinan en igualdad, camino a un sadismo santificado por el éxtasis. La obra examina el fenómeno filipino de la curación por la fe a través de la cirugía psíquica. Tres hombres con muletas van a visitar al curandero y terminan sangrando suspendidos sobre ganchos de carne, castrados para ser momificados y finalmente enterrados.

Joyce se estrenó en el prestigioso Kampnagel Theater de Hamburgo (Alemania) en febrero de 2002 y es una presentación teatral multimedia, cuya premisa resume las creencias insanas y los comportamientos escandalosos de la perversidad religiosa de su familia. Tres inmensas pantallas proyectan imágenes del joven Athey mutilándose, además de otras representaciones de su vida familiar.

El *body art* y el *performance* explotan la problemática de género y la del activismo gay con aspiraciones de agitación y protesta. Es el caso de la llamada contrasexualidad, definida por Judith Butler como “un análisis crítico de la diferencia de género y sexo, producto del contrato social, heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas”⁷. *Solar Anus (El ano solar)* o *Fuckhead* (2002) son buenos ejemplos de ella. La primera de ellas se refiere directamente a un ensayo de George Bataille y se encuentra en consonancia con las propuestas de filósofos *queer* u otros autores admirados como Pier Paolo Pasolini.

Otras performances más recientes son *Judas Cradle*, un duo operístico en colaboración con la soprano Juliana Snapper y el diseñador de sonido Sean Griffin, *Flash: Dissociative Sparkle* (representada en la National Review of Live Art en Glasgow y en Artists Space en Nueva York) y *Pleading in the blood* (2001), sobre la sodomía. El trabajo de Ron Athey está basado en trascender los límites del dolor físico y manifiesta un intento no sólo de exorcizar su dolor sino el de traspasar los límites de su resistencia a través de la expresión artística. Con ello, parecería querer demostrar que sólo a través de la catarsis de la *performance* y el ritual es posible escapar de los obstáculos que imponen el género, la familia, la religión y la sociedad al ser humano.

“If the inside of your head gets pummeled with enough emotional blunt force trauma to splinter the psyche, you develop ways to punish the body, that fleshy prison which houses the pain”⁸.

⁷ PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*, Editorial Ópera Prima: Pensamiento, Madrid, 2002.

⁸ “ Si aporrean el interior de tu cabeza con suficientes traumas como para embotarla y astillar tu psique, desarrolla modos de castigar el cuerpo, la prisión que contiene ese dolor “. Palabras de Ron Athey en su web www.ronathey.com (Traducción propia).* SEDENO VALDELLÓS, Ana María: en *Boletín de Arte*, nº 30, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, págs.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA.

- ACCONCI, V.: "En torno a la acción" en *Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios*. (<http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vito-acconci.html>, Fecha de consulta: 7 de enero de 2009).
- AZNAR ALMAZÁN, S.: *El arte de acción*, Nerea, Guipúzcoa, 2000.
- CASTRO, F.: "Fluxus: la subversión de lo cotidiano" en *Panorama del arte contemporáneo, 1960-1990*, Caja de Asturias, Oviedo, 1995, pp. 131-155.
- Estudios sobre performance*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993.
- DUCHAMP, M.: "El proceso creativo" en *Escritos. Duchamp du Signe*, Gili Gaya, Barcelona, 1975.
- GOLDBERG, R.: *Performance Art*, Destino, Barcelona, 1996.
- GÓMEZ PEÑA, G.: "En defensa del arte del performance" en *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, nº 24, p. 199-226, jul./dec. 2005.
- GUALDONI, F.: *Art: Todos los movimientos del siglo xx desde el Postimpresionismo hasta los New Media*, Skira, Milán, 2008.
- GUASCH, A.M.: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á.: "En torno al dolor en el *body art*". (Tit. or.: "Re-Presenting Pain in Body Art"), en SCIENCE MUSEUM. *Pain, Passion. Compassion. Sensibility*, Londres, 2004.
<http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero5/arte/art02.html> (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008)
- LEBEL, J.J.: *Le happening*, Denoël, Paris, 1966.
- LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1993.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986.
- PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*, Editorial Ópera Prima: Pensamiento, Madrid, 2002.
- RODRÍGUEZ BIDONDO, A. (ed.): "Body Art" en *El Mundo entre Paréntesis*, Etapa III, Año 3, nº 4, agosto 2003, Cuba. <http://www.cip.cu/sic/2003/03/index.html>
- TORRES, D. G.: "La vigencia oculta de la performance" en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, nº 132, Madrid, 1997.
- www.ronathey.com



Regina José Galindo o el cuerpo como nación

Julia Ramírez Blanco

Investigadora vinculada a la Universidad Complutense de Madrid y
Residencia de Estudiantes

RESUMEN

El trabajo de la artista guatemalteca Regina José Galindo supone una denuncia reiterada de la violencia de género en América Latina. En el presente texto analizamos el conjunto de su obra, contextualizándola históricamente y situándola en el marco de lo político.

PALABRAS CLAVE: Regina José Galindo/ Fotografía/ Violencia de Género/ América Latina.

Regina Jose Galindo or the Body as a Nation

ABSTRACT

The work of the Guatemalan artist Regina José Galindo implies a reiterated denounce of gender violence in Latin America. In this text, we analyse the whole of her work, putting it into its historical context, and locating it in the realm of the political.

KEY WORDS: Regina José Galindo/ Photography/ Domestic Violence/ Latin America.

Una joven artista guatemalteca parecía irrumpir de repente en el panorama artístico occidental ganando el León de Oro de la 51 Bienal de Venecia. Tan sólo dos ediciones antes, su *performance* titulada *Piel* había formado parte del proyecto expositivo de Harald Szeeman: tras afeitarse todo el pelo del cuerpo, se paseó desnuda por las calles de Venecia. Desde este momento, sus *performances* violentas y autovejatorias no dejaron de verse cada vez más en los eventos artísticos, atrayendo una gran atención de crítica y público. Sin embargo, no parece haber habido una respuesta equivalente en el mundo académico. Por ello no deja de ser sorprendente que no se haya realizado hasta la fecha ningún estudio en profundidad acerca de su producción. Encontramos catálogos, numerosas entrevistas y artículos periodísticos y semi-periodísticos¹, recogiendo los más importantes en una monografía publicada por Vainilla edizioni en 2006². Sin embargo, aún faltan artículos académicos que analicen desde un punto de vista histórico su trabajo. Empezar a llenar esta laguna es lo que nos proponemos con el siguiente texto.

La pregunta principal que nos plantea su trabajo es la de su relación con el *body art* histórico. ¿Hasta qué punto es su obra diferente de la de artistas como Ana

* RAMÍREZ BLANCO, Julia: "Regina José Galindo o el cuerpo como nación", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 519-532. Fecha de recepción: Enero de 2010.

¹ <http://www.prometeogallery.com/artist.asp?lang=en&art=1> (consultado: enero 2009).

² AA.VV.: *Regina José Galindo*, Vainilla edizioni, Abissola Marina, 2006.



1. "Mientras ellos siguen libres" (2007).

Mendieta, Marina Abramovic o Chris Burden, también adeptos a la autovejación como práctica artística? ¿Qué significados peculiares adquiere la violencia en su obra? ¿Tiene alguna importancia el cambio del marco geográfico? Como *performer*, Galindo desde el principio se ha dedicado a realizar un concienzudo trabajo con su propio cuerpo, algo poco común en la tradición artística de su país³. En su trabajo realiza diversos tipos de agresiones sobre sí misma, a veces sola, o con ayuda de colaboradores ocasionales. Llevar la violencia omnipresente que existe fuera de la galería al interior mismo de sus paredes es una de las intenciones confesas. En sus obras, siempre documentadas mediante foto y vídeo, hará una suerte de inventario de suplicios, que es nuestra intención sistematizar y comprender.

UN CATÁLOGO DE TORTURAS.

Quizás el tema más recurrente en sus acciones sea la inmovilización violenta de un cuerpo. Este asunto se verá ya en una de las obras más tempranas, *Dolor en un Pañuelo* (1999), donde, según describe la artista desde su web, "amarrada a una cama vertical se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala"⁴. Aparece la denuncia de la violencia de género, algo que será un tema central de todo su trabajo. Y surgirá también una concepción básica para comprender el conjunto de su obra, la idea de que el maltrato de un solo cuerpo refleja todos los demás, la contemplación del dolor individual como punta de iceberg de un enorme dolor colectivo. El cuerpo de Galindo de alguna manera con-

³ CAZALI, Rosina: "()golpes", en AA.VV.: *La Bienale di Venecia. 51. esposizione internazionale d'arte. Sempre un po' più lontano*. Marsilio Editori, Venecia, 2005, pág. 106.

⁴ Salvo cuando se indique lo contrario, las descripciones de las performances están tomadas de la página web de la propia artista, donde también pueden encontrarse imágenes que documentan las acciones: <http://www.reginajosegalindo.com> (consultado: enero 2011).

tiene todos los otros cuerpos de mujeres torturadas, algo explicitado mediante las noticias proyectadas sobre su piel. Esta idea podrá verse de manera omnipresente durante los años que sigan. Un cuerpo inmovilizado es todos los cuerpos inmovilizados.

Algunas obras implicarán el cuerpo embarazado de la propia artista. *Un espejo para la pequeña muerte* (2006) la muestra a tan sólo tres meses de dar a luz, “desnuda, atada de manos y pies, sobre un charco hecho con mis propios orines dentro de una pensión de mala muerte”, recreando una brutal escena de maltrato. *Mientras, ellos siguen libres* [1], realizada sólo dos meses más tarde, ampliará este discurso acerca de la maternidad en los entornos de violencia: “permanezco atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma que las mujeres indígenas embarazadas eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala”. A través de obras como ésta se da una radicalización muy politizada de las reflexiones acerca de la maternidad que hacían feministas estructuralistas como la artista Mary Kelly⁵. Ya no se trata de desmontar la mística de la maternidad utilizando las herramientas del psicoanálisis y un tono reflexivo y científico. Hay tan sólo una cruda exhibición de unas condiciones que pretenden ignorarse, la enorme violencia asociada al proceso de gestación para numerosísimas mujeres del mundo.

Digamos que Regina José Galindo realiza, de alguna manera, una crítica “materialista”. Para ella la injusticia, la opresión y la desigualdad de género son, literalmente, violencia. Algo muy físico, palpable, que marca el cuerpo con heridas profundas. Esto se ve claramente en *Yesoterapia* (2006) [2], donde, sugiriendo la convalecencia posterior a una brutal paliza, Galindo estará completamente enyesada durante cinco días, incapaz de hacer nada por sí misma, y precisando el cuidado constante de una enfermera.



2. “Yesoterapia” (2006).

⁵ Mary Kelly en su compleja obra *Post Partum Document*, de 1974, “se propone problematizar el concepto mismo de maternidad, esto es, analizar cómo se construye socialmente el papel de la madre en la cultura patriarcal. *Post Partum Document* describe los pormenores de la relación entre Kelly y su hijo durante los primeros seis años de vida del niño”. En MAYAYO, Patricia: *Historias de Mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003, págs. 113-116.



3. "Peso" (2006).

La violencia que fuerza al cuerpo a permanecer inmóvil no es desde luego un asunto del cual estén al margen los poderes represivos del estado. Estos son los agentes que se sugieren en *Camisa de Fuerza*, de 2006 ("permanezco con una camisa de fuerza durante tres días consecutivos, viviendo en un psiquiátrico de San Alexius"), *Cepo*, de 2007 ("permanezco doce horas detenida por un cepo"), o *150.000 voltios*, realizada en 2007 ("recibo una descarga eléctrica de 150.000 voltios con un dispositivo eléctrico utilizado por la policía para detener sospechosos"). *Peso* (2006) habla de cómo la opresión dificulta enormemente el movimiento, haciendo extremadamente difícil realizar cualquier acción por trivial que sea: "permanezco encadenada y con grilletes de forma consecutiva durante cuatro días, realizando así mi vida cotidiana" [3]. Más recientemente en *Libertad Condicional*

(2009), se verá inmovilizada con siete cadenas y siete candados. De la privación de libertad habla también *Juegos de Poder*, del mismo año, donde la artista es hipnotizada por un célebre hipnotizador, que le da órdenes.

Íntimamente conectado con la inmovilización está el encierro, al que Galindo se someterá en diversas acciones. *Todos estamos muriendo* (2000), presenta a la artista enganchada a una bombona de oxígeno, dentro de un pequeño cubículo en las afueras del museo. En *Proxémica* (2003) será ella misma quien pondrá el último bloque de cemento que cerrará la suerte de zulo donde pasará la noche y parte del día. *Toque de queda* (2005) supondrá su encierro durante diez días en "un ejercicio de reflexión sobre lo que sucede al ser humano al ser privado de su libertad". La cárcel de *America's Family Prison* (2008) es mucho más concreta. Galindo la describe del siguiente modo: "rento una celda utilizada en exhibiciones dentro de la industria de prisiones privadas en los Estados Unidos. Tomando como modelo las celdas familiares de T. Don Hutto, la adecuo y la habito junto con mi bebé y mi esposo durante 24 horas. Al salir la puerta queda abierta y la celda es mostrada como objeto de arte".

Parece deducirse que la privación de la libertad, el encierro, el aislamiento son temas centrales. La terrible frustración de ser reducido a la quietud. De que drásticamente limitando su movimiento, se le arrebatase al ser humano la posibilidad de disponer siquiera de su cuerpo.



4. "No perdemos nada con nacer" (2000).

La tortura, por supuesto, es otro de los asuntos principales. Galindo recrea distintas formas de violencia estatal o "privada" en numerosas acciones. En *Trayectoria* (2008) un hombre arrastra a la artista cogiéndola del pelo, describiendo así una diagonal en el pavimento de la galería. El deseo de emparentar su cuerpo al de las mujeres maltratadas se verá claramente en el performance sonoro (279) *Golpes*, donde según la descripción de la artista, "encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera". En el famoso vídeo *Himenoplastia* (2004) Galindo se somete ella misma a una tortura inducida por el patriarcado, la intervención quirúrgica "para volver a ser virgen". Con todo detalle, la operación fue filmada tras llegar a un acuerdo con el médico⁶.

Y estos dos ejes sobre los que gira la obra de Regina José que son la inmovilización y el maltrato confluirán naturalmente en lo que es la violencia final y la paralización definitiva: el asesinato. Asesinato que acaba con centenares de mujeres cada año en Guatemala.

Ya en el año 2000 Galindo había fingido su propia muerte, en la obra *No perdemos nada con nacer*. Desnuda, dentro de una bolsa de plástico transparente, fue

⁶ La operación, realizada en una clínica ilegal a la que llegó siguiendo un anuncio en el periódico, fue realizada en dudosas condiciones de seguridad. Cuando la artista volvía en coche desde dicha clínica, se produjo una terrible hemorragia, que obligó a llevarla a su ginecólogo, y de ahí al hospital. Véase GOLDMAN, Francisco: "Regina José Galindo", *BOMB Magazine* n° 94, invierno de 2006, accesible en <http://www.bomb-site.com/issues/94/articles/2780> (consultado: enero 2011).



5. "Quién puede borrar las huellas" (2003).

morgue. Sobre los cuerpos que nunca llegan a ser reconocidos trata *Tumba* (2009), donde desde un barco se arrojan al mar siete bultos rellenos de arena de mar, de un peso similar al cuerpo humano, para hacerlos desaparecer, en una especie de reconstrucción de un momento posterior al asesinato.

LAS RELACIONES CON EL *BODY ART*...

Todas estas obras desde luego nos ofrecen un cierto sabor a *performance* histórica. Ello sorprende, pues la radicalidad con la cual Galindo afronta el trabajo con su cuerpo parecía haber "pasado de moda" entre los artistas de su generación. Ella parece ser consciente: cuando cita a las figuras que le interesan e influyen, pronto afloran referencias a importantes figuras del *Body Art* de los setenta, como Marina Abramovic, Chris Burden, Ana Mendieta, Gina Pane. Su huella sobre la obra de la artista guatemalteca para algunos autores es excesiva⁷. Quizás resulta interesante dilucidar si Galindo aporta o no algo nuevo respecto a lo que ya se hizo en el *Body Art* histórico.

Como habían hecho los accionistas vieneses (destacando Günther Brus con

⁷ Véase VETROCCQ, Marcia E.: "Venice Biennale, be careful what you wish for", *Art in America*, Septiembre 2005, en <http://www.thecentreofattention.org/research/vartinamerica.html> (Consultado: enero 2011).

su famosa *Prueba de Resistencia*), o, con diferente intencionalidad, Abramovic, Pane o Burden, Regina José Galindo realiza una sistemática exploración del dolor sobre su propio cuerpo. A diferencia de muchas obras de los vieneses, en su trabajo la agresión física nunca es mera escenificación: siempre es realizada de manera real sobre el propio organismo. Una gran austeridad de medios otorga protagonismo absoluto a aquello que sucede en la piel del *performer*. Como estos artistas, para documentar sus obras Galindo utilizará sobrias fotografías o vídeos de aparente sencillez, que perduran como objetos susceptibles de ser expuestos en el museo o la galería.

El dolor en Galindo casi siempre nos habla de la violencia de género. En ese sentido entronca de manera clara con creadoras como Abramovic o Pane, que a menudo trataron un problema que había resultado de vital importancia para el feminismo de la Segunda Ola. Estos estrechos parentescos con el *body art* de los setenta son algo intencionado. Ello lo demuestran las numerosas citas a performances clásicas de los setenta, de las cuales está repleta su obra.

No perdemos nada con nacer (2000) remite al *Dead Man* de Chris Burden (1972), donde éste se metió en un saco como si fuera un cadáver. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedía con la obra de este artista norteamericano, el cuerpo inmóvil de Regina, en posición fetal y dentro de una bolsa de plástico, no es abandonado en una autopista. Es depositado en un vertedero, como los centenares de mujeres asesinadas cada año en Guatemala, deshechadas cual “despojo humano” [4].

Las heridas que Gina Pane fijaba en yeso y de algunas obras de Mendieta relacionadas con la sangre, están seguramente en la génesis iconográfica de *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003: una “caminata de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana” [5]. Sin embargo, aquí ya no hay una exploración del dolor, pues éste se conoce de sobra. Las pisadas sangrientas de Galindo suponen una denuncia “en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt”, una reivindicación del recuerdo de la sangre guatemalteca derramada. Los cortes con cuchilla de Pane o los de Abramovic de nuevo serán revisitados, tomando la forma de letras fuertemente connotadas en *Perra* (2005), donde Galindo se escribirá a cuchillo esta palabra sobre su muslo derecho, en “denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja” [6].

La célebre obra *Rape Scene* de Ana Mendieta (1973), en la cual la artista preparó una compleja escenografía para recrear su propia violación que incluía su cuerpo atado y ensangrentado, es de algún modo evocado en *Mientras, ellos siguen libres* (2007) [1]. En ella, Galindo se hizo atar con cordones umbilicales al cabecero

y los pies de una cama, con las piernas abiertas, como si estuviese a punto de ser violada (¿quizás por el espectador?). El momento recreado es justo el anterior al que sugería Mendieta, y la metodología de la agresión es muy concreta, pues, como ya vimos, sigue “la misma forma que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala”. A su vez, la mujer desnuda, atada de manos y pies nos remite a la acción *Tied-Up Woman*, también de Mendieta, realizada en la Universidad de Iowa, en 1973.

A un nivel más general, la vulnerabilidad que el cuerpo de la artista presenta en muchas acciones, expuesto a la posible violencia del espectador recuerda a algunas obras de Marina Abramovic, como la célebre *Ritmo 0* (1974), donde ésta dispuso 72 objetos que podían ser usados por el espectador sobre el propio cuerpo de la artista, de la forma que desearan. Sus abundantes encierros remiten a la primera performance de Chris Burden, realizada en 1971, durante la cual permaneció cinco días en una taquilla, o a algunos trabajos del italiano Vito Acconci, aunque éstos fuesen siempre más lúdicos.

A pesar de que todas estas obras contienen citas muy claras, en una línea que quizás se relacione con las estrategias del apropiacionismo artístico, resulta indiscutible que en ningún caso se trata de una simple repetición del trabajo ajeno. Siempre puede observarse un proceso de relectura, que reubica la violencia a la que se refieren las piezas de los setenta dentro del contexto específico de las agresiones locales, convirtiendo su dolor en el de América Latina, en el dolor concreto de Guatemala. Aunque como muchos artistas históricos, la guatemalteca declare “investigar su propia resistencia”, ello es una parte marginal de su trabajo, que funciona sobre todo a nivel personal. Lo que busca con su proceso de auto-tortura es hacer visibles las vejaciones contra mujeres cometidas en una zona geográfica determinada, marcada por procesos históricos concretos. Galindo coincide con la visión de la violencia de género de teóricas del feminismo radical como la norteamericana Kate Millet, para las cuales éste es un problema estructural, que se sitúa en la base misma del sistema. Sin embargo la guatemalteca no se refiere al patriarcado en general, sino al peculiar sistema patriarcal, marcado por la militarización y la violencia, que existe en su país, Guatemala, donde las cuestiones de raza, sexo y clase son indisociables, tal y como había señalado el feminismo poscolonial. Digamos que la diferencia fundamental respecto al *Body Art* está en el grado de concreción de la violencia a la que se refiere. Para Galindo, respecto al *Body art*, “el momento es diferente, y eso ya marca la diferencia”⁸. El momento, y, sobre todo, el lugar.

⁸ DE GRACIA, Silvio: “Regina José Galindo en Córdoba, Argentina”, *Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 2008, en <http://revista.escaner.cl/node/1063> (consultado: enero 2011).

VIOLENCIA HISTÓRICA, VIOLENCIA NACIONAL.

Para Galindo, Guatemala es la justificación y la causa misma de su obra. Numerosas declaraciones resultan muy claras al respecto: “lo que yo trabajo es tan radical porque soy guatemalteca. Surge de dónde procedo, de qué estoy hecha, de qué imágenes estoy formada. Todo responde a que soy guatemalteca, si hubiera nacido en otro punto del mundo definitivamente mi obra sería distinta”⁹. Afirmar ser incapaz de separarse emocionalmente de aquello que sucede en su país¹⁰, que en uno de sus poemas denomina su “campo de batalla”¹¹. Si su trabajo es “visceral y violento” ello se debe a la naturaleza de “la realidad guatemalteca, del contexto latinoamericano” al que se refieren todas sus obras. “Porque esta realidad es violenta. Y ya nadie se conmueve”¹².



6. “Perra” (2005).

Las performances surgirán de su dolor y su rabia, y a través de ellas intentará canalizar esa energía para convertirla en algo “más colectivo”¹³. Está siempre presente la conciencia de las raíces de todo ese sufrimiento, profundamente hundidas en la historia del país, en una reivindicación de la historia en la que coincide con numerosas figuras del mundo cultural guatemalteco, que también reclaman la memoria de los crímenes. Por citar sólo unos pocos nombres, personas como la conocidísima Rigoberta Menchú, la pintora Isabel Ruiz o el cineasta Mario Roberto Morales¹⁴, con el que colaboró Galindo en el cortometraje *Amorfo-Te busqué*¹⁵, trabajan para mantener viva la conciencia del pasado. Uno de los elementos que explica la obra de Galindo es que, como dice Contreras, pertenece a una sociedad hon-

⁹ GUTIÉRREZ, Alejandra V.: “Regina Galindo”, *Este país*, 2008, en <http://www.este-pais.com/?q=node/87> (consultado: noviembre 2008).

¹⁰ GOLDMAN, Francisco: *op. cit.*

¹¹ Dicho poema puede encontrarse en el blog literario de la artista: http://reginajose.blogspot.com/2005_07_01_archive.html (consultado: enero 2011).

¹² GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

¹³ GOLDMAN, Francisco: *op. cit.*

¹⁴ CONTRERAS, Ana Y.: “Memoria, pasado y presente en “Amorfo-te busqué”, un cortometraje de Mario Rosales”, *A contra corriente*, Vol. 5, No. 3, Carolina del Norte, 2008, págs. 170-184.

¹⁵ Véase la página web del film: <http://www.amorfo-tebusque.com/espaniol.htm> (consultado: enero 2011).



7. "El peso de la sangre" (2004).

damente marcada por un trauma sin resolver¹⁶. Los genocidas del pasado siguen presentes en la organización del sistema, aunque desde una cierta oscuridad, y buscando siempre lograr la amnesia de los ciudadanos. En 2003 esto pudo verse con una claridad demasiado meridiana, cuando se produjo la aceptación de la candidatura presidencial del golpista Efraín Ríos Montt.

Galindo, como muchos otros, comprende que la herencia de caos, injusticia, opresión y violencia seguirá omnipresente hasta que no se condene a los responsables y se modifique la estructuración misma del sistema. Su obra habla del pasado porque todavía es presente. Y se refiere a menudo a la Guerra Civil porque ésta educó a toda una sociedad en la violencia extrema contra las mujeres pues, en palabras de Lucía Muñoz y Michael Parenti, los asesinos "hace algunos años desarrollaron el gusto por infligir violaciones, torturas y asesinatos *al servicio de su país*"¹⁷. Obras como *Mientras, ellos siguen libres* [1], que recrean el sistema para violar mujeres que fue utilizado durante la Guerra Civil, evidencian el origen histórico de una "metodología" de la agresión que se sigue practicando. En *El Peso de la Sangre* (2004) [7], un litro de sangre humana cae gota a gota sobre la cabeza de Galindo, sentada en la Plaza Central de Guatemala, centro simbólico del país, en una metáfora de la enorme cantidad de sangre derramada que pesa inevitablemente sobre la existencia en Guatemala.

¹⁶ CONTRERAS, Ana Y.: *op. cit.*, págs. 170-184.

¹⁷ MUÑOZ, Lucía y PARENTI, Michael: "Gender Savagery in Guatemala", *Global Research*, 13 de julio de

Ya sin remitirnos al pasado, ya en el periodo “democrático” la extensión de la violencia de género es abrumadora en este país, con una estadística de asesinatos que va cada año en aumento, con una tasa de homicidios seis veces mayor que el promedio¹⁸. Resulta aterrador leer informaciones como las que nos proporcionan Muñoz y Parenti, informándonos de que “investigadores independientes denuncian que la gran mayoría de las atrocidades de hoy en día contra las mujeres ha sido cometida por los actuales o últimos miembros de los servicios de inteligencia de Guatemala”¹⁹. Según se nos dice en este texto, las autoridades apenas manifiestan interés por descubrir los causantes de los crímenes, mostrando una implícita complicidad²⁰. Esta información adquiere una terrible coherencia tras saber que las víctimas generalmente provienen de familias de baja renta, que fueron desplazadas de sus casas durante la guerra civil. Según Muñoz y Parenti, no sólo la impunidad de los crímenes, sino su existencia misma está relacionada con la clase y la raza de las víctimas, pues su asesinato formaría parte de una extensa “limpieza social”, que afectaría también a otros estratos de la sociedad, como los niños de la calle. La sociedad guatemalteca espera que la primera ley de violencia de género promulgada en 2007 por el gobierno de Álvaro Colom Caballeros, (del partido *Unidad Nacional de la Esperanza* (UNE)), suponga un cambio en este panorama.

Puede que estas disgresiones parezcan arbitrarias, pero no lo son, pues están íntimamente relacionadas con la vida y la obra de Galindo como artista plástica y poeta. A menudo habla de esta omnipresencia de la violencia y la muerte en la cotidianidad guatemalteca: “yo he visto muchos muertos en Guate, cosas terribles en Guate, hasta yo estoy acostumbrada. Estamos más enfermos que el resto de las sociedades. Esta descomposición social es como un cáncer”. En este país “de eterna violencia” puede verse cómo “la muerte sucede a cada minuto, no puede maquillarse, está siempre allí, presente”²¹. Según relata, decidió marcharse por un tiempo a la República Dominicana tras ver las piernas descuartizadas de una mujer dentro de una caja en la calle, cerca de su casa de Guatemala, un hallazgo terrible al que nadie prestaba la menor atención²². Su poema *Aquí* realiza una síntesis de su manera de vivir la situación de su país. Tras una larga letanía de prohibiciones (“Aquí no se habla/Aquí no se opina/Aquí no se sueña/Aquí no se lee/Aquí no se ve...”) concluye diciendo “Aquí sólo se muere/Aquí sólo se mata”²³. Esta visión de su país es la misma que se encuentra en su obra plástica, donde el feminicidio es uno de los

2007, en <http://www.globalresearch.ca/index.php?context=va&aid=6314> (consultado: enero 2011).

¹⁸ Véase CARRILLO-FLÓREZ, Fernando: “Seguridad Ciudadana en América Latina: un bien público cada vez más escaso”, en *Pensamiento Iberoamericano. Nueva época*, N° 0, febrero de 2007, págs. 179-196.

¹⁹ MUÑOZ, L. y PARENTI, M.: *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ AA. VV.: *Regina José Galindo... op. cit.*, pág. 59.

²² GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

²³ AA. VV.: *Regina José Galindo... op. cit.*, págs. 170-171.

asuntos principales, englobado dentro del gran tema de la violencia y la opresión en Guatemala.

Este discurso centrado en una problemática propia de su lugar de nacimiento hace que casi podamos hablar de un arte nacional, aunque contrario a la tradicional concepción panegírica del mismo, puesto que muestra un marcado carácter elegíaco. Ello hace que desde el punto de vista de la recepción por parte de Occidente su obra quede parcialmente inserta en el contexto de la proliferación de discursos locales que configuran el mosaico de un arte multicultural, casi una moda crítica en el mal llamado *Primer Mundo*. Sin embargo, su visión es tan fuertemente política que escapa de la línea oficial, más amable y propensa a un exotismo complaciente. Resulta de gran dureza pues una de las cosas que hace es mostrar la extensión de la injusticia y la violencia.

CORPORIZANDO GUATEMALA...

Si Galindo representa a su país a través de su cuerpo de mujer, ello nos trae a la mente un viejo *topos* de la historia del arte, el de las alegorías nacionales. En ellas, siempre una figura femenina llevaba los atributos de un cierto lugar, que simbolizaba en una personificación idealizada cuyo origen se encuentra en el mundo romano, donde las monedas representaban a menudo las diferentes provincias del Imperio. Este tema, que renacerá con especial fuerza en la pintura a partir de la revolución francesa, con la famosa *Marianne* que representaba Francia, llegaría hasta el siglo XIX, con pinturas como la célebre alegoría de Italia y Germania de Johann Friedrich Overbeck (realizada entre 1811 y 1828). En América Latina adquirirá unas connotaciones muy concretas, con las alegorías de América hechas durante el período colonial²⁴, donde se ven indios representando el exotismo y la abundancia de las lejanas tierras. Y, aunque el trabajo de Galindo se relaciona con toda esta tradición, la performer utiliza un enfoque totalmente opuesto.

El símbolo incorpóreo se convierte en un cuerpo real, contingente, que a la vez que genérico es terriblemente concreto. Y si las alegorías representaban el ente abstracto de un país, Regina representará los millones de cuerpos concretos que habitan y han habitado Guatemala. Unos cuerpos llenos de heridas y preñados de una muerte sembrada por la opresión. Su reflejo no puede tener nada de ideal.

Si para ella su propio organismo es “su vehículo”, a partir del cual lo hace todo²⁵, su utilización del cuerpo es siempre “para que éste sea reflejo de otros cuer-

²⁴ FLORESCANO, Enrique: “Alegorías de la Patria en el Virreinato”, México D.F., 2004, en <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/17/ima-alego.html> (consultado: diciembre 2011).

²⁵ GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*



pos". Aunque la frase nos recuerda mucho a la famosa declaración de Gina Pane: ("yo, la artista, soy los otros"), para Galindo esos "otros cuerpos" están claramente definidos. Son los de las otras mujeres que viven y mueren en Guatemala. Galindo quiere utilizar su cuerpo "como un reflejo de lo que sucede en Guatemala a grandes magnitudes".

El tipo de arte nacional que realiza toma así la forma de un retrato. Un retrato del cuerpo de Guatemala, y de las diferentes formas que éste adopta. En la obra *Zopilote, ave nacional* (2005), desnuda, Galindo despluma a este, hasta quedar los dos tan solo protegidos por su piel. Si formalmente la pieza nos recuerda bastante a *Muerte de un pollo* de Ana Mendieta (1972), donde la cubana decapita un pollo y lo deja desangrarse a la altura de su pubis, esta obra es muy distinta. En ella, hay una equiparación del cuerpo de la mujer y el cuerpo de la nación, simbolizada por el zopilote. Tras realizar la acción, la mujer y el ave están igualmente desnudos e indefensos, el ave nacional es un ave desplumada, vejada como lo está la mujer guatemalteca. El cuerpo de Guatemala es un cuerpo de mujer. A través de sus performances el organismo individual de Regina José Galindo adopta las formas plurales de los cuerpos de su país, que retrata sobre su propia piel. *Será* literalmente el cuerpo de su país.

Y ese cuerpo es fundamentalmente un cuerpo maltratado. Las diversas vejaciones que antes hemos tratado de sistematizar se refieren a las diferentes formas de maltrato al que son sometidas las mujeres de su país. Palizas, violaciones, encierros, asesinatos... Y globalmente una impotencia que impide actuar, una inmovilización forzosa que hace que cueste mover los miembros.

Frente a esta violencia, el cuerpo que no está herido ha de estar forzosamente dormido. En *Valium 10ml* el cuerpo drogado de la artista respondía a una pregunta que se planteaba desde la muestra, llamada *Vivir aquí* acerca de qué significaba vivir en un país como Guatemala. La respuesta de Galindo, que se inyectó diez miligramos de valium y exhibió su cuerpo inerte se refería a una frase de Miguel Ángel Asturias: "en este país sólo se puede vivir bien borracho o inconsciente". Así vemos que uno de los posibles cuerpos de Guatemala es un cuerpo ciego, sordo y quieto. Tan inconsciente que parece estar muerto.

A través de la obra de Galindo el país es encarnado, y adquiere un cuerpo. Un organismo femenino, con sangre indígena. Un cuerpo continuamente sujeto a vejaciones y martirios, que incesantemente marcan su relieve. Es un cuerpo casi siempre inmovilizado con violencia, o anestesiado por el miedo. Un cuerpo perpetuamente amenazado con el asesinato. El cuerpo se erige en una nueva geografía.

CONCLUSIONES.

Así, llegamos a la conclusión de que aunque formalmente la obra de Galindo se aproxime mucho al body art histórico, su sentido es muy distinto. Su arte es un arte político de un marcado carácter nacional, a diferencia de lo que sucedía con el body art de los años 60 y setenta, cuyo sentido no tenía relación con los discursos nacionales. La producción de Galindo configura un retrato que es una corporización de Guatemala, a través de un cuerpo indígena herido, inmovilizado, incluso asesinado. Un retrato que pretende ser una constatación y una denuncia.

El carácter literal, anti-teatral de sus performances que a menudo implican recreaciones reales de situaciones de violencia refleja lo materialista de su denuncia. Ella se refiere a la violencia insoportable de la opresión a la mujer en Guatemala. Una violencia real, física, sin nada de figurado o simbólico. La violencia de la tortura, la violación y el asesinato. Una brutalidad inseparable de la historia concreta del país, y ligada a nombres concretos de culpables que siguen libres.

Regina José Galindo afirma tener “la certeza de que el arte no cambia el mundo”²⁶. Sus geografías nos revelan una cartografía de las heridas nacionales, del dolor infligido, que son consecuencia directa de todo un sistema sociopolítico. Un dolor cuyas causas sólo se pueden eliminar políticamente.

²⁶ *Ibidem.*



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Varia _____



Óscar Domínguez: El paisaje mental constructor de heterotopías

Silvia Álvarez Mena

Investigadora vinculada a la UMA

“La mémoire est un champ de ruines
psychologiques, un bric-à-brac de souvenirs.
Toute notre enfance est à réimaginer”.
GASTON BACHELARD, *Poétique de la rêverie* (1960)

La Fundación Picasso invita a recorrer sus salas dejándose llevar por el ciclón del ensueño y las ráfagas de la imaginación, seguidoras de aquella vital estela colorista conducente al universo del Drago de Canarias, que descansará durante los próximos meses en sus espacios más que expositivos, heterotópicos.

El principal punto de intersección entre Óscar Domínguez y el pintor malagueño puede localizarse, tomando prestado vocabulario de Borges, en el abandono de la estética pasiva de los ‘espejos’ vinculada a la mimesis, a favor de la adopción de la estética activa de los ‘prismas’ cuya capacidad deformadora tiene poder para crear, en la acepción genuina de la palabra, nuevos horizontes de significación. Esto recuerda a la búsqueda de la cuarta dimensión, la cual ha intentado ser descubierta ya por los pintores del movimiento cubista en un esfuerzo por captar esa otra verdad que es algo como la ‘realidad interna de las cosas’.

Dar explicación a los vínculos creados entre ambos artistas requiere atender a las relaciones de cada uno respecto al nuevo grupo de artistas del que formara parte Óscar Domínguez. Para comenzar debemos aclarar que el grado de influencia surrealista que alcanzó a Picasso siempre estuvo despojado de importantes referencias formales o ideológicas; él prefirió mantener su individualidad junto a la libertad de opinión y actuación. El fácil etiquetamiento es evitado en el momento en que una misma obra siempre poseerá diversos aspectos que se superponen, yuxtaponen, se complementan e incluso se oponen entre sí, entremezclando distintos registros como el clasicismo o cubismo. El acercamiento de Picasso a la órbita del surrealismo, o mejor dicho, de Breton y los suyos al pintor malagueño, acontece bajo el contexto de los círculos culturales parisinos durante los comienzos de la década de 1920. El imperio de la Razón no había evitado una guerra destructora de vidas y hombres libres, a los que sólo les podía consolar la esperanza de construir una nueva reali-

dad. Desde el plano artístico, las primeras vanguardias abanderadas de la mejoría del mundo a través del arte fracasan en su objetivo y el dadaísmo denunciaba la desidia y la ausencia de lucha contra lo establecido por parte de movimientos como el cubismo, fauvismo o expresionismo, protagonistas unos años antes. Quizás tuviera parte de culpa la institucionalización del cubismo, provocadora de una banalización del estilo hasta en incluso identificarlo con lo edulcorado. No era éste el plano de acción de un Picasso reticente a seguir en la línea de este clan de nuevos cubistas, que sí frecuentaba su amigo Braque.

Desde esta contextualización, no se sorprenderá el lector si recordamos la expresión utilizada por Picabia para calificar al cubismo de “catedral de la mierda”¹. Sin embargo, tanta efusividad lingüística se irá desinflando una vez que el dadaísmo vaya perdiendo potencia por su propio carácter explosivo inicial, provocando el realineamiento de muchos de sus seguidores en torno al surrealismo cuyas riendas serían conducidas posteriormente por Breton.

En la otra orilla, el surrealismo se estaba replanteando sus límites y líneas de actuación cuando un artículo de 1927 firmado por Pierre Neville en *La Révolution Surréaliste*² anuncia la negación de toda posibilidad de existencia de una pintura surrealista. Como respuesta, el autoritario André Breton toma la dirección de la revista para contraatacar sirviéndose de obras de Picasso, y así ilustrar sus ideas en torno a la pintura y reivindicarle como uno de los suyos. En consecuencia, el número de Julio de 1925 iba acompañado de *Las Señoritas de Avignon*, así como *La Danza*, obra central del periodo surrealista picassiano.

El halago que seguramente sintió Picasso por las alabanzas de estos jóvenes artistas era de alguna forma recíproco ya que en contacto con ellos pudo descubrir novísimas posibilidades de expresión artística, como el automatismo que hizo suyo a su manera. En fin, otro encuentro con aquel espíritu vanguardista que aparentemente había abandonado con el retorno al orden. En plena segunda Guerra mundial, Óscar frecuenta la amistad de Picasso en un momento en el que abandona su interés por el contenido literario del automatismo surrealista para inclinarse por lo puramente plástico. A pesar de este giro, en su obra hallamos la subjetividad y la deformación de lo real, propias del surrealismo, y también presentes en Picasso. Quizás Domínguez reduzca la influencia picassiana a los aspectos formales, en una extracción de lo esquemático y sus rasgos que expresará en su etapa esquemática, por que respecto a los contenidos deja la huella de su autonomía y peculiaridad.

Una vez mencionadas las relaciones entre estos dos minotauros y las influencias mutuas que tuvieron lugar en un determinado segmento de la trayectoria de

¹ CALVO SERRALLER, F., “Picasso y el Surrealismo”, en AA. VV, Picasso 1881- 1981, Madrid, Taurus, 1981, p. 66.

² NAVILLE, P., “Beaux-Arts”, en *La Révolution Surréaliste*, nº3, Première année, 15 avril 1925, p. 27.

estos dos artistas, el camino aquí debe retroceder hasta el punto de inflexión que sirva para explicar el qué, el porqué y el cómo de la configuración del universo plástico e íntimo, unidos en identidad, del Drago de Canarias.

Hay que tener en cuenta lo que por otra parte el Breton más ortodoxo afirmaba de Picasso respecto a los surrealistas: "lo que naturalmente se opone a una más completa unificación de sus criterios y de los nuestros reside en su indefectible apego al mundo exterior y a la ceguera que esa disposición perpetúa en el plano onírico e imaginativo"³. Sin embargo, al igual que se afirma de Picasso, el Domínguez surrealista nunca llegó a franquear completamente la barrera de la abstracción, sintiendo a lo largo de su vida la necesidad de pisar el suelo de lo figurativo en mayor o menor medida. Aún así sus estructuras desestructuradas abundan en las obras que componen su colección, dando lugar esa libertad formal a nuevas técnicas de creación libre que trataremos en las siguientes páginas.

Como ya sabemos, el sendero que encuentran los surrealistas para acceder a aquella realidad superior es el del cambio radical de los esquemas vitales preconcebidos. Para ello utilizan como base teórica las revolucionarias ideas freudianas (recordemos que Freud + Marx= Surrealismo) y buscan en el subconsciente todos aquellos secretos hasta entonces desconocidos, o mejor dicho reprimidos por el inconsciente. El hombre había sido testigo a lo largo de la Historia de tres golpes a su narcisismo antropocéntrico: en primer lugar, Kepler descubre el heliocentrismo despojando a la Tierra de un lugar privilegiado en el Universo; siglos después, el hombre toma conciencia de su condición de eslabón en la cadena del proceso evolutivo, dejando atrás su semejanza con algún Dios que lo privilegiara; y finalmente, tras dejar de ser señor del Universo y la Naturaleza, reconoce que deja también de ser dueño de sí mismo al descubrir áreas inexploradas en su mente y resistentes a su voluntad: es el descubrimiento del subconsciente de la mano de Freud. Nos encontramos así en un mundo descentrado, fragmentado (que en otro contexto tan bien supieron explicar los estructuralistas), por ello se antoja necesaria la inmersión profunda y sistemática en el mundo interior del subconsciente, para desde allí poder interpretar la realidad y así imponer una nueva óptica en el arte y en la concepción vital que se resiste a obedecer a un orden objetivo. Siendo el pintor canario un claro exponente de este sentimiento ante la vida, se diferencia de otros compañeros como Magritte o Dalí, anclados en un sistema de representación academicista o en técnicas aprendidas a pesar de que el contenido de sus obras también aludieran al onirismo o a imágenes alucinatorias. En concreto, el afán de Dalí era representar imágenes inexplicables o irreductibles a la lógica bajo la dirección de la inteligencia y una perfecta construcción objetiva de las formas. Como apuntaría Westerdhal: "Dalí ama las formas. Óscar está dentro del sueño. Así, Dalí marca las pautas de los cua-

³ BRETON, A., "Le Surréalisme et la Peinture", en *La Révolution Surréaliste*, nº4, Première année, 15 juillet 1925, p. 26-30.



dros; Óscar no los acaba”⁴. De esta forma, Domínguez impedía que cualquier lógica interfiriera en el proceso creativo dejándose arrastrar por los dictados de las fuerzas de aquel orden desordenado que emanaban de los escondites de la mente. Con su espontáneo carácter salvaje e imprudente siempre esclavo del Deseo, no podría haber sido de otra forma.

En 1934 Domínguez introduce la decalcomanía como instrumento de apertura para el automatismo psíquico y hacia una pintura surrealista abstracta, en un momento en el que Breton cuestiona el surrealismo figurativo y el *trompe l’oeil* de tono daliniano. Esta técnica consiste en cubrir con una capa de guache negro diluido una hoja de papel blanco satinado para recubrirla con otra hoja similar presionando a la primera. Al levantarla suavemente se podrán apreciar bellos paisajes configurados por las leyes del azar, escenografías de otros lugares creadas sin la voluntad del artista. Resulta interesante señalar los antecedentes históricos de la decalcomanía que Fernando Castro observa:

“En 1880 Víctor Hugo realiza unos dibujos románticos en cuyos fondos emplea manchas de tinta para producir efectos de misterio, (...) hay que hacer constar que todas las experiencias artísticas relacionadas con la asociación libre provienen del experimento conocido por el nombre del ‘muro de Leonardo’, en cuyas manchas de humedad veía el genial artista extrañas figuras y fantásticos paisajes”⁵.

Pero lo que nos interesa no es el descubrimiento del ‘juego’, sino la intención con que se realiza en un contexto surrealista que la entiende como experimento artístico a las órdenes del automatismo psíquico y en el que indudablemente tiene como padre-autor a Óscar Domínguez. Ante estas composiciones aparentemente abstractas, Breton entendió que el propósito de Domínguez era invitar al espectador a participar imaginativamente en la obra, estimular la capacidad hermenéutica del espectador para que éste pudiera acceder a través de esas manchas producidas al azar a lugares fantásticos y paisajes mágicos:

“Il s’agit, une fois de plus, d’une recette à la portée de tous, qui demande à être incorporée aux Secrets de l’art magique surréaliste et peut être formulée comme suit: Pour ouvrir à volonté sa fenêtre. Sur les plus beaux paysages du monde et d’ailleurs”⁶.

A partir de 1937 estas obras caprichosas, denominadas ‘decalcomanías sin objeto preconcebido’, irán cediendo su lugar a las primeras ‘decalcomanías del

⁴ WESTERDHAL, E., “Círculo de Bellas Artes: La exposición Surrealista del pintor Óscar Domínguez”, La Tarde, 9 de mayo, 1933.

⁵ CASTRO, F., “Óscar Domínguez y el surrealismo”, Madrid, Cátedra, 1978, p. 47.

⁶ BRETON, A., “Le Surréalisme et la Peinture”, París, Gallimard, 1965, p. 129



1. "Composition au taureau", decalcomanía, París, 1934.

deseo[1]. Domínguez desea ir más allá de la técnica primitiva para no caer en la repetición de las obras debido a la similitud de resultados, por ello decide introducir plantillas con distintos motivos fruto de paisajes mentales, dando lugar a las decalcomanías de interpretación meditada. A diferencia de las 'obras abiertas' que se creaban a partir de las decalcomanías sin objeto preconcebido, en las decalcomanías del deseo, el artista efectúa su interpretación a priori del resultado, 'cerrando' la obra en cierta medida. De esta forma, las líneas indelebiles dibujadas por la memoria, configuradoras del paisaje mental de su infancia, suelen actuar muchas veces de plantilla.

Las texturas que reinciden en muchas de sus decalcomanías, así como en obras pertenecientes a su etapa cósmica (1938-39), nos recuerdan inmediatamente a paisajes submarinos y volcánicos propios del paisaje canario, tal como podemos observar en varias de las obras que acompañan a esta exposición. Domínguez reconstruye imaginariamente la escena canaria en una conexión extraordinaria con la tierra del archipiélago, a veces comparado con la leyenda de la ciudad sumergida Ville d'Ys que tanto sirvió de inspiración a Tanguy. La ruptura con los románticos que perseguían un mundo fascinante y exótico alejados de nosotros geográficamente (Oriente) o históricamente (Edad Media) es justificada por los surrealistas en cuanto para éstos lo maravilloso habita muy cerca de nosotros, en la ciudad, en las calles (recordemos al flaneur de Baudelaire o a un Duchamp seguro de que el arte se encontraba entre las basuras y de que la vida no tenía sentido porque apenas era una extravagante construcción donde los seres humanos, pese al empeño racionalista y clasifi-

cadador del pensamiento científico, se movían sin reconocer la absurdidad absoluta).

Pero Domínguez no sólo encontraba lo maravilloso en la vida callejera, sino en la memoria y en el recuerdo del paisaje de su infancia. Deja atrás la transcendencia al no tratar de rebuscar entre las ruinas del pasado, a través de la anámnesis, un acceso a un estado originario ideal, sino que a través de los paisajes mentales de los recuerdos de su infancia, Domínguez creará nuevos horizontes de sentido. Dejará de buscar “el paraíso perdido” para empezar a construir heterotopías desde la inmanencia. El concepto de heterotopía, acuñado por Foucault se refiere a aquellos otros lugares reales y efectivos configurados por la sociedad, como lugares de reubicación permanente transitorios y que obedecen a una lógica de inclusión/exclusión. A diferencia de lo anterior, también aparece la “utopía” como un lugar irreal y virtual, de diseño alternativo a la perfección de las condiciones reales. De esta forma, podríamos afirmar que antes del análisis de Foucault, el pintor canario en la búsqueda de la utopía surrealista, creó heterotopías, otros lugares transformados, otros órdenes irreductibles a la lógica establecida.

Es la misma proeza que elabora Borges en su “enciclopedia china” recogida por Foucault en su prefacio a *Les mots et les choses*. La extravagante y surrealista clasificación compuesta por animales “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de camello, l) etcétera, m) que me acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas...”⁷, no es más que la creación de un nuevo espacio impensable que escapa del logos. Desecho el orden y esquivo cualquier lugar común entre los signos y los entes que designan, la heterotopía borgiana evidencia la imposibilidad de correspondencia entre la palabra y el orden natural. La configuración de un mundo a través del orden lingüístico siempre atiende a una episteme, a un horizonte histórico, circunstancial e íntimo, que en el caso de Óscar Domínguez puede vincularse a su biografía y al paisaje de su infancia canaria.

A pesar de todo lo apuntado, el Drago de Canarias no ignora indiscriminadamente toda realidad exterior, sino que pretende acomodarla en un modelo interior. Por ello, al igual que sus colegas surrealistas, aceptan el mundo de los objetos para en un acto de dislocación despojarlos de su sentido más lógico, dotándolos de nuevas relaciones y significaciones a partir de la vida psíquica del artista. Bajo la postura filosófica de que la realidad traiciona constantemente a los sentidos, debemos superar la duda cartesiana desechando el propósito de conocerla en un sentido unívoco. Una misma realidad se compone de varias facetas y el mejor método para desvelarlas es el uso del humor y la ironía, mecanismos prendedores de la chispa evo-

⁷ BORGES, J., L., “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Obras completas*, v. II, Buenos Aires, Emecé, pp.84-87; mencionado por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, ed. S.XXI, p.6.

cadora de nuevos órdenes surgidos a partir del pervertimiento de los esquemas pre-establecidos por la episteme imperante. Gracias a estas dislocaciones o 'dépaysements' asistimos a la síntesis del mundo imaginario interior con la realidad extensa, encuentro que denominados 'azar objetivo'. Inspirados en la teoría de la interpretación de los sueños de Freud, los surrealistas creían que "lo imaginario es aquello que tiende a convertirse en real"⁸. Lo que surge del subconsciente sería una suerte de premonición a lo que posteriormente sucederá. De esta forma el azar adopta, frente a la ciencia o la razón, un papel de suma importancia al suponer su presunta aleatoriedad el anuncio de lo fatal en una concepción determinista de la realidad. Esta teoría paradójica del azar necesario parece ser corroborada por los acontecimientos que el propio Domínguez vivió en relación al famoso 'caso Brauner' o en su serie de 'mujeres desmontables' donde algunos ven la expresión de la acromegalia, enfermedad que ya padecía sin saberlo.

Algunos pensadores, como Husserl, ya habían entendido que la imaginación transforma libremente al mundo al sobrepasar la sensibilidad en una superación de la aprehensión de lo real. Pero para Domínguez, la imaginación, más que formar imágenes, es la facultad de deformar las imágenes traídas desde la percepción constituyendo de esta manera un punto de vista 'otro' al punto de vista natural. Lo anterior podría ser relacionado con la fenomenología de la imaginación bachelardiana interesada en el estudio del modo en que tanto el poeta y como el matemático desrealizan la naturaleza, cada uno en su ámbito de trabajo, para poder así trascender lo real; ambos bajo una misma voluntad de imaginar o poder de metaforización.

En *La poética de la ensoñación* (1960), el filósofo francés planteó claramente su método de introspección del tipo del sueño meditativo o 'rêverie': en la ensoñación el soñador está presente en su ensoñación, es un ego que no se pierde en el sueño profundo. Un nuevo cogito se anuncia para el soñador en el punto donde éste se fusiona con su imagen (sueño, luego existo). El cogito múltiple del ensueño meditativo en lugar de enfrentarse al mundo y a los objetos, los acoge bajo una lógica sentimental de implicación, reintegrando las rupturas del pensamiento analítico para luego reinterpretarlas en una nueva totalidad. Sanar y soñar se confunden en una restauración de la dimensión temporal con lo eterno; el sueño nos instala en el tiempo simultáneo y acausal de las estructuras antropológicas de lo imaginario, así como en los planos mito-simbólicos del pensamiento.

De esta forma, si en Nietzsche la fuerza superadora era la voluntad de poder, en Óscar Domínguez hallamos la voluntad de imaginar: esa fuerza vital deformadora que concilia al hombre con la vida y con el cosmos. De ahí que toda acción artística sea metafísica, siempre que se trate de los poderes de la metamorfosis.

⁸ BRETON, A., "Le révolver à Chevaux blancs", París, Cahiers libres, 1932, p.11.





Rogelio López Cuenca: acciones y crítica en la práctica artística contemporánea

Caterina Iaquina

Fondazione Baruchello. Università di Roma La Sapienza

Rogelio López Cuenca (Málaga, 1959) ha desarrollado un camino artístico orientado hacia la observación crítica de los lenguajes mediáticos y en las modalidades normalizadas y subliminales de la comunicación e información de masas: a través de aproximaciones y yuxtaposiciones desorientadoras, López Cuenca reconstruye artísticamente esos mensajes para que recobren de nuevo su eficacia.

Esta entrevista a Rogelio López Cuenca se realizó para el seminario "ROMA77" que el artista dio en la Fundación Baruchello de Roma, cuyo proyecto fue www.mappadiroma.it.

Para empezar esta entrevista... puedes contar algo sobre tu pasado: ¿Cuándo empezaste a trabajar como 'artista'? ¿En España, en qué contexto artístico te encontrabas?

Mis estudios son en lingüística. Entré en la universidad en 1977 y acabé mis estudios en 1982, precisamente los años que van de la legalización del Partido Comunista al primer gobierno socialista desde la Guerra Civil, pero también el periodo que va de la efervescencia libertaria hasta el inicio del fenómeno de desmovilización política que se llamó 'el desencanto'. Por entonces me consideraba un poeta y mis intenciones más o menos fundadas eran las de convertirme en escritor. En ese tiempo conocí, en el interior de las clases, las literaturas de vanguardia (y de ahí, inmediatamente, su situación dentro de las Vanguardias Históricas en las demás artes, pero no desde el punto de vista académico, de la Historia del Arte) y, por otro lado, en la calle, entré en contacto con otra gente, más o menos también anárquicos o 'desencantados' de la militancia política tradicional y comenzamos a llevar a cabo acciones, *graffiti*... todo muy provocador, irónico y, sobre todo, técnicamente, muy *punk* (es decir, prácticamente sin ninguna técnica). También con otros chicos más jóvenes, con los que intentamos también hacer música (con ese mismo espíritu *punk*, sin saber nada casi, sólo con el deseo de hacer, de estar juntos y divertirnos, de vivir, en suma). Pero inmediatamente también comenzaba la institucionalización de 'la movida': los responsables de incipientes instituciones culturales públicas, bastante desorientados acerca de qué había que hacer, de cómo conjugar la devoción a las vacas sagradas del arte del (anti)franquismo con todo lo nuevo e irreverente que estaba pasando, comenzaron a ofrecernos la posibilidad de participar en eventos,



1. *Sin Larios* (1992).

exposiciones, etc. Y eso hemos hecho; ahora creo que de un modo demasiado acrítico: nos bastaba el papel de *'enfants terribles'* que se burlaban de los mayores y de su orden. Pero creo que donde residía la mayor fuerza de estas actitudes, acciones y producción de artefactos diversos era precisamente en la falta de conciencia de estar haciendo *'arte'*, movidos más bien por el deseo de hacer cosas, las que fueran, no motivadas, por las ganas de intervenir en el entorno, es decir, las ganas de estar juntos, de con-vivir, de vivir intensamente la existencia.

En tus trabajos tales como *Sin Larios* (1992) [1], las series de los carteles indicadores, de las señales (1990-2000) [2], *Nerja Once* (2004)... sorprende la actitud crítica e irónica que hay en las imágenes y que recogen *'informaciones'* (como mensajes publicitarios...) a las que todo el mundo está sometido sin saberlo. ¿Qué capta tu atención?

Frente a los discursos de la Autoridad, la ironía ha sido históricamente un recurso tradicional de los excluidos, de los extraños al Poder – pensemos en los chistes, la parodia, el carnaval... Creo que esa distancia, la clara percepción de la exclusión, es la que permite descubrir la mitificación, el carácter artificial, construido, de todo aquello que pretende imponerse como inevitable, como *'natural'*. En este sentido, las culturas populares se podría decir que gozan de una innata desconfianza, de un escepticismo extremadamente despierto respecto a los seductores discursos del Poder.

Tengo la sensación cada vez más fuerte de encontrar en los aspectos más marginales de las tradiciones de culturas populares (es decir, en aquellos tan esquivos que han conseguido evitar su normalización folklórica, su recuperación como espectáculo) formidables ejemplos de resistencia y de desafío. Y si atendemos a la progresiva neutralización y banalización de gran parte de la ensimismada maquinaria de producción de Alta Cultura, me parece lógico que las estrategias antagonistas se muevan en dirección a otros modelos más horizontales, participativos, dialógicos, propios de la tradición de las culturas populares, alejadas tanto de la autoría como del autoritarismo.

Recientemente has afirmado que: *"el trabajo, una vez expuesto es una señal que circula, deja de pertenecer a quien lo ha creado, que se transforma en un lector"*



2. *Nerja once* (2004).

de ese mismo texto". La 'distancia' y el extrañamiento que tu consideras como elementos importantes para una lectura crítica e 'incontaminada' de los sistemas de producción cultural y del poder, ¿devienen premisas y objetivos de un trabajo artístico que implica una puesta en cuestión del autor mismo?

Permíteme que me detenga en el término 'incontaminado'. No me parece interesante – o dudo incluso de hasta qué punto sea posible- la consideración de la obra en sí misma. El pretendidamente inmaculado museo, el impoluto cubo blanco de la sala de exposiciones, precisamente por querer escenificar el aislamiento de la obra de arte, esa misma supresión del contexto, lo que hace es sustituirlo por otro, que produce, reproduce y transmite contenidos ideológicos muy concretos, acerca del carácter excepcional de la obra de arte, de su superioridad, de su estar por encima de las circunstancias espacio-temporales de la vida ordinaria. Yo defiendiendo una consideración de la obra de arte como producto lingüístico, como fruto de lenguaje, es decir, como algo necesariamente colectivo, social... que solamente cobra sentido en su circulación, en su comunicación, al ser compartida. La obra es un signo y, como tal, su significado es cambiante a lo largo del tiempo y dependiendo de los diferentes contextos en los que aparece y con los que entra en relación.

Hoy el mercado del turismo ha transformado el espacio urbano. El arte y la arquitectura ¿Qué relación mantienen con este nuevo concepto de turismo? ¿Cuál es el contexto en el que tienen que operar?

La arquitectura ha sido siempre la más poderosa de las artes, en tanto que

construye el espacio en que vamos a vivir, y no sólo físicamente sino también de modo simbólico, establece las jerarquías del escenario y prefija los límites y las normas de los acontecimientos. Actualmente la arquitectura – a través del selecto elenco de arquitectos estrella - juega un rol central en la fabricación de iconos para las ciudades globales que compiten por ganar visibilidad en el mercado de las imágenes. Y no por casualidad suele tratarse de centros de arte o cultura, museos, auditorios, dispositivos ligados a la exhibición de ‘cultura’, como en otro tiempo lo fueron otros aparatos de control social: catedrales, palacios, hospitales, cuarteles, manicomios... el poder se ejerce desde otros espacios, ligados a la comunicación, a la información, a la cultura, o mejor dicho, al consumo de la misma. El turismo, más que una mera sección especializada del consumismo, parece ser el último y definitivo de los grandes ‘ismos’. El objetivo parece que es hacer de la ciudad un museo y de los ciudadanos, turistas de sí mismos. Toda la experiencia cultural pasaría por ese filtro que homogeneiza, reduce, aplana lo real, suprimiendo la complejidad, lo cambiante, lo vivo, prefijando las posibles relaciones sociales, haciendo mercancía de la vida misma. En ese campo es donde el rol de la arquitectura y el urbanismo devienen centrales, tanto a la hora de crear imágenes-pantalla, tautológicos iconos mediáticos que legitiman el turismo – esa lectura del mundo superficial, simplificada, efímera, banal – como el único espacio posible de la experiencia.

Bernard Tschumi, en el texto *Architecture and Disjunction*, al comienzo de la segunda parte, “La violencia de la arquitectura”¹, afirma:

“1- No hay arquitectura sin acción, no hay arquitectura sin eventos, no hay arquitectura sin programa.

2- Por extensión, no hay arquitectura sin violencia.”

¿Te parece que la idea de alguna forma de violencia unida a la arquitectura podría contener estos aspectos que has subrayado, así como podría ser para el poder mediático que está en condiciones de crear ‘eventos’, de borrar o releer la Historia...?

Está claro que no podemos ni imaginarnos una arquitectura ajena a la violencia, a la destrucción – la arquitectura construye, más que sobre el pasado, contra él, cancelándolo, imponiéndose sobre el presente y pretendiendo resolver el futuro. Y esa violencia no se ejerce sólo de un modo físico, directo, sobre el territorio, sino sobre las relaciones sociales que éste sustenta, e igualmente sobre la memoria, las múltiples memorias, ya sea mediante la aplicación de *la tabula rasa* modernista que considera la ciudad como una página en blanco, ya sea a través de un historicismo consolador, anestésico, edulcorante... Hoy no podemos dejar de ver tanto a una como a otra en su relación con la producción turística, con el incremento del número de visi-

¹ TSCHUMY Bernard. *Architettura e disgiunzione* ,(1996), Bologna, Pendragon, 2005. Cap. “La violenza dell’architettura”, págs. 97-110

tantes y con el impacto mediático. Las operaciones de *marketing* político, la celebración de grandes acontecimientos mediáticos encuentran en la maquinaria arquitectónica contemporánea un vehículo perfectamente adaptado a las necesidades de la propaganda institucional –mera variable temática de la publicidad consumista.

La arquitectura puede hoy ofrecer objetos -o imágenes - de usar y tirar, perfecta y rápidamente intercambiables, respondiendo a las necesidades de un mercado muy dinámico y cambiante. El arquitecto se percibiría finalmente como un elemento integrado en la industria cultural, concebida ésta como un dispositivo central específico en el aparato de producción de servicios, de tercerización de la economía, de la ‘turistización’ de las ciudades.

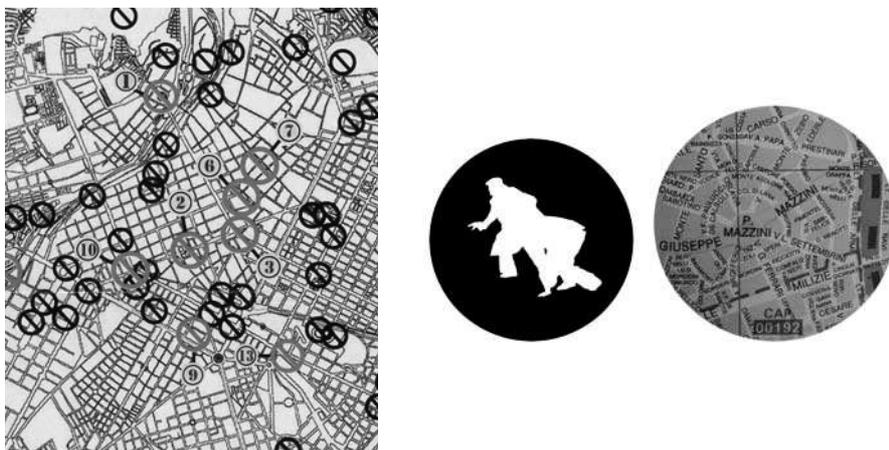
En tus últimos trabajos conectas el presente y la memoria, la visión oficial y alternativa de los hechos, la periferia y el centro. Cómo se sitúa la Historia en esta perspectiva ¿Como artista, qué uso piensas se le podría dar, si por Historia entendemos no un campo neutro, una sucesión lineal y regular de hechos/eventos, sino procesos en devenir, mecanismos a través de los cuales la historia se produce y provoca a su vez ideología, referencias, falsificación?

Dentro de la obsesión del turismo cultural por ‘poner en el mapa’ a las ciudades y junto al programa de producción cíclica de eventos para la renovación de su imagen-mercancía en pugna por atraer los flujos de capital, la ciudad, los gestores de la ciudad-empresa, de la ciudad-espectáculo, buscan en su pasado los rasgos distintivos susceptibles de añadir capital simbólico a su imagen de marca, y para ello se seleccionan determinados bienes culturales atendiendo a su capacidad de generar beneficios económicos a través de la industria turística. Esta perspectiva mercantilista obliga a la adaptación de la ciudad a las exigencias del entretenimiento estandarizado y la ‘disneyficación’, lo que conlleva la destrucción del tejido urbano y las relaciones sociales y su sustitución por el consumo como única experiencia posible.

El consumo de lo histórico tiene lugar pues en una especie de tiempo presente continuo, permanente, conformado por una sucesión de hechos mixtificados, silenciados o falsificados a conveniencia, una colección en apariencia aleatoria de acontecimientos sin consecuencias, o sin otra consecuencia que la legitimación el *status quo*, que se presenta no sólo como preferible, no sólo como el mejor de los mundos posibles, sino también como inevitable.

Con el proyecto *Lima/Inmemoriam* (2002) [3] has empezado a emplear los mapas para describir e investigar los movimientos históricos y sociales. ¿Consideras ésa una alternativa política del ‘obrar artístico’ ?

En el trazado de otros mapas, el dibujo de geografías otras, de geografías críticas, el desvelamiento de zonas ocultas, de las áreas ‘en blanco’, las ‘*terrae incognitae*’ de los mapas del mundo... los paisajes excluidos, los itinerarios borrados han sido con una intención claramente política y su restauración también indudablemente lo es; y aún más cuando el trabajo sobre lugares concretos y sobre asuntos espe-



3. Lima/Inmemoriam (2002)

cíficos de su historia muestra su interrelación con el resto del mundo y evidencia el carácter artificial de nuestra percepción del sitio, reconocerlo como interesadamente construido nos plantea también su condición mudable, transformable, es decir, nuestra responsabilidad en la imaginación de otra ciudad, de otra política. Frente al uso oficial de los mapas como instrumento policial-militar (fuentes de información previa indispensable para la conquista y el control del territorio) estas cartografías menores, paralelas, alternativas, constituyen no sólo una reivindicación de la complejidad de lo real frente a la excluyente historia oficial, sino también, en tanto que lenguaje alternativo, propuestas de otros modos de vida.

La Fondazione Baruchello (Roma, Italia) hace tiempo que presta particular atención a la experimentación y a la pluralidad como formas de modalidad de producción artística. Quizá hoy una posibilidad de interrumpir el consumo artístico, su vacuidad y su carácter comercial radique en dirigirse a la realidad, situando el punto de vista en un plano social y político. Pero, entonces ¿dónde se sitúa la investigación artística?

No creo que tenga sentido diferenciar de un modo excluyente ambos modos de hacer. A mi juicio, tienen mucho más interés los espacios de interferencia, los intersticios, la contaminación, los diversos grados de influencia mutua, de interdependencia... Las relaciones de poder generan formas estéticas, del mismo modo que a la inversa, los modos de representar, de hacer ver, se constituyen como modos de simbolizar poder... o contrapoder. Por otra parte, la crisis del pensamiento moderno ha dado lugar a una diseminación y desbordamiento de territorios, de invasión mutua



de las zonas antes consideradas específicas de las diversas disciplinas. Mis trabajos creo que no tendrían sentido si en ellos no se experimentase tan formalmente a la vez como en los modos de intercambio de conocimiento (los talleres, los procesos 'largos' de trabajo...), son modos de hacer caracterizados por la contaminación, que no pertenecen tradicionalmente o completamente o exclusivamente al mundo del arte. Además, si bien no es el modelo dominante, existen determinados centros y fundaciones dedicadas al arte contemporáneo, que han sabido alejarse tanto del modelo autoritario del museo decimonónico como evitado convertirse en meras productoras de eventos espectaculares y escenarios de oferta continuada de novedades e impactos mediáticos, instituciones tanto públicas como privadas, que se han constituido en verdaderos espacios de investigación alternativos a la universidad tradicional.



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Obituarios

Un primer día de clase en la universidad con D. Juan José Martín González

Isidoro Coloma Martín
Universidad de Málaga

Aquel día el estudiante no cruzó por el enlosado flanqueado de leones camino del colegio como había hecho los diez años anteriores. En esta ocasión los leones desde lo alto de sus pilares eran los únicos conocidos en un primer día de universidad. El estudiante se dirigió a la puerta principal de la universidad de Valladolid; tres escalones y un rellano; después, otra docena, una puerta acristalada y amplios pasillos se abrían a derecha e izquierda. Enfrente otra escalera más. Pero ésta ya era magnífica. Tras una veintena de escalones se abría al fondo en dos tiros curvos aún más largos que culminaban sobre el piso de inicio. Una vidriera coloreaba todo el espacio. Cerámica de Talavera en los paños, aramboles de piedra sobre los balaustres del mismo material. Ascenso, giro y mirada. Al final un escudo y un emblema: SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM. No hay duda, el estudiante está en la Universidad.

El aula Berruguete acogía a los estudiantes de primer curso. Techos altos, grandes ventanales, mezcolanza de jóvenes, bancadas corridas, armarios, y sobre ellos fotografías de arquitectura, paisajes, Nefertiti en escayola y la primera decepción. Una de las mujeres más bellas de la historia, solo comparable a Audrey Hepburn, quizás a Liz Taylor (emblemas característicos de una ciudad consagrada al cine), estaba tuerta. La apariencia, el punto de vista, lo preconcebido, la comparación hicieron comprender al estudiante que el arte era algo más que una sucesión de cosas bonitas. La primera clase de arte la recibía antes de tomar asiento.

El profesor, el catedrático de Historia del Arte, D. Juan José Martín González, se presentó, dio la bienvenida al estudiante y a sus compañeros, presentó la asignatura, y las clases, y el curso, y se justificó. De aquella clase el estudiante recuerda con un principio de admiración y respeto que se incrementó con el paso de los años, cómo D. Juan José argumentaba que las clases a los alumnos de primero eran tarea del catedrático porque se suponía era el que más sabía. Y, continuaba diciendo que el que mas sabe, el que más ama la materia, debe ser el encargado de enseñarla a



J. Juan José Martín González en 1990. Foto: Diario El Norte.

quien más la desconoce, a los nuevos, a los de primer curso. El gran esfuerzo y el gran premio del buen docente descansa en las labores iniciáticas, en nuestro caso, del mundo del arte. Ideas como ésta han revoloteado de siempre en los oídos del estudiante que, ya profesor, comprueba como se premian los méritos en las instituciones docentes con la dejación de la actividad de enseñar.

También en ese primer día, o el siguiente, el estudiante escuchó a su profesor D. Juan José un razonamiento que por lógico no dejaba de ser importante para el estudio del arte y de la propia vida. Se trataba el tema de la definición de arte, del objeto de la asignatura, del arte plástico, de la permanencia del objeto artístico. Martín González, explicaba la necesidad de la plasticidad (corporeidad, fisicidad, objetualidad de las obras de arte) como requisito imprescindible para la existencia de la obra artística. Con ello diferenciaba el arte plástico de las obras artísticas basadas en el movimiento (danza, teatro), en la imaginación reconstructora de corporeidades (literatura), en el sonido (música), etc.; pero sobre todo quería diferenciar que las obras de arte plástico sólo pueden ser obras cuando alcanzan esa plasticidad, que la idea por sí sola no es suficiente, que se necesita la maestría del tallador, del pintor o del dibujante, para que esa idea, no alcance sólo la cualidad de artística (posible pero no inevitable) sino la cualidad de existir. Y ponía el ejemplo (recordado por el estudiante): todos tenemos ideas de cómo manifestar el dolor de una pérdida, el amor de una convivencia, la ilusión de una novedad, pero sólo los artistas traducen esa idea en una superficie adecuadamente coloreada o una piedra desbastada con precisión o en cualquier otro soporte adecuadamente manufacturado. En resumidas cuentas el arte necesita realizarse. La buena intención es eso, buena intención.

Con estos razonamientos y otros muchos el estudiante siguió escuchando a D. Juan José, después lo estudió, más tarde pidió su dirección científica, siguió estudiándolo, lo leyó en decenas de textos y lo recuerda. Admirado siempre, hoy cuando el agua se ha escapado de entre sus dedos para siempre, la letra queda impresa y el recuerdo se mantiene activo.

Gracias D. Juan José.



D. José Manuel Pita Andrade, un maestro excepcional

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

El 7 de septiembre de 2009 falleció en Granada D. José Manuel Pita Andrade, después de una enfermedad que ha llevado con gran entereza.

Nacido en La Coruña en 1922 y Catedrático de Historia del Arte, se incorporó a la Universidad de Granada en 1961 volcándose en esta ciudad que le atrajo profundamente; trabajó por la recuperación y difusión de su patrimonio cultural y por el engrandecimiento de su Universidad, potenció la historia del arte a través de su magisterio y llevó a cabo una importante labor para recuperar el patrimonio arquitectónico granadino consiguiendo que se rehabilitasen algunos de sus monumentos para uso universitario. A él se debe la reconversión del Hospital Real, primero en Departamento de Historia del Arte, y hoy sede del rectorado y de la espléndida biblioteca universitaria de Granada. Allí, en 1973, D. José Manuel



J. José Manuel Pita Andrade.

Pita pudo celebrar el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, que él mismo presidió, poniendo en valor un monumento de la categoría de este Hospital, pieza clave de la política de beneficencia de los Reyes Católicos.

Educado en el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, siempre tuvo una visión liberal y culturalista de la historia del arte y en Granada pronto creó escuela. Fue un extraordinario profesor, preocupado no sólo por la docencia, sino también por la conservación del patrimonio impulsando la realización de inventarios y catálogos monumentales y canalizó una prestigiosa escuela de investigadores. Su talento humano, que siempre brilló junto al intelectual, y su carácter abierto le llevaron a procurar siempre las soluciones más adecuadas. Ese interés por el patrimonio cultural lo manifestó muy pronto como Conservador de la Casa de Alba, siendo después Conservador-jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza de Madrid, miembro de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, así como de la comisión de compras del Legado Villaescusa del Museo del Prado.

En 1978 fue nombrado Director del Museo del Prado, en una época difícil, que

supo dirigir con independencia, talante negociador y sentido de responsabilidad. Desde allí no sólo impulsó trabajos de investigación sobre sus fondos e inició, asimismo, la nueva política de exposiciones temporales, de gran éxito desde aquellas fechas, sino que comenzó el proceso de transformación del Prado: abrió al público diez nuevas salas e inició los trabajos para la apertura de quince más, dotando al centro de nuevas instalaciones para los servicios de restauración, depósito, embalaje, etc. Dimitió en 1981, entre otras razones por no estar de acuerdo con la falta de autonomía del Museo, pero siempre se mantuvo en el mismo continuando como director honorario.

Para compatibilizar la dirección del museo con su cátedra, pues no quería abandonar la docencia, se trasladó entonces a la Universidad Complutense, llevando a cabo también una actividad muy notable en otras instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Instituto Valencia de D. Juan o la Fundación Universitaria Española. Sus aciertos de gestión hicieron posibles acertados programas de publicaciones y otras importantes actividades.

De su dedicación profesional y de su esfuerzo queda un importante legado, una generosa producción científica que ha contribuido ampliamente a nuestros conocimientos. Publicó numerosos libros y trabajos académicos entre los que cabe recordar los referidos al arte asturiano y al románico, pero además, entre sus intereses de investigación estaban El Greco, Velázquez, Alonso Cano o Goya, sobre los cuales nos ha dejado aportaciones señeras.

D. José Manuel Pita estuvo muy ligado a Málaga. En 1970, al crearse en esta ciudad un Colegio Universitario dependiente de la Universidad de Granada, él lo puso en marcha, tutelándolo en sus comienzos, y continuó su magisterio con los profesores que nos formamos con él, y su relación con nuestra universidad ha continuado siempre. En 1971 dictó la primera conferencia organizada por ese incipiente Departamento, hablando de Picasso en un salón de actos de la desaparecida Casa de la Cultura abarrotado de público. Málaga ya sentía la avidez por Picasso. Y su último acto académico, a finales de junio de 2009, ha sido la presidencia de un tribunal de tesis doctoral en la Universidad de Málaga.

Entre los honores que recibió no quiero dejar de citar la concesión de la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, en 1989 su elección como Académico de la Historia, en 1991 obtuvo el Premio Ibn al Jatib de Humanidades que concede la Junta de Andalucía, en 2008 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada, de la que había sido últimamente Profesor Emérito y en el mismo 2009 recibió el prestigioso Premio “José González de la Peña’ Barón de Forna”. Además de pertenecer a diversas Academias de Bellas Artes, también lo fue de la Academia de San Telmo de Málaga, de la que fue nombrado Académico Correspondiente, en 1987.

Se ha dicho de él que era “un hombre bueno, sabio y justo; o sea, como es debido, cuando no es época donde semejante comportamiento proliferare” y esas cualidades han resplandecido siempre en él, más allá de sus relevantes méritos.

Quienes tuvimos el privilegio de ser sus discípulos así le recordamos. Descanse en paz D. José Manuel Pita.

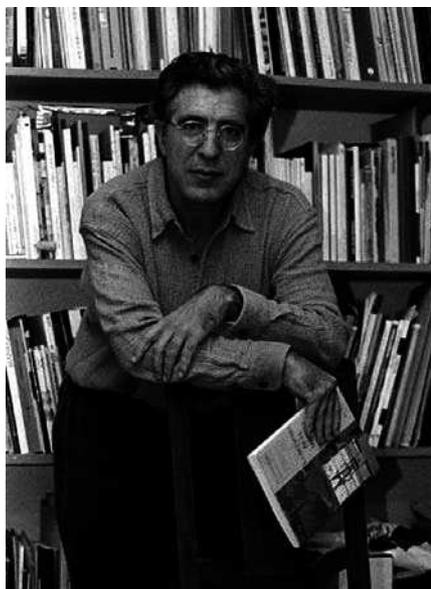
El Profesor Juan Antonio Ramírez, una de las figuras más relevantes de la vida intelectual española

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

Escribir estas líneas me resulta difícil porque debo a Juan Antonio Ramírez mucho más de lo que sabría expresar. Conocí a Juan Antonio a través de su libro *Medios de masas e historia del arte*, (1976) un libro pionero en el que estudiaba la producción de los medios de masas y cómo éstos cambiarían nuestra concepción del arte y de la cultura. El libro, -él ha recordado que le dejó exhausto pero feliz, “como cuando uno presiente que ha podido culminar un ciclo”- sigue siendo imprescindible, y esa orientación le abrió otros campos como el de las arquitecturas pintadas, la utopía, el mundo de lo efímero e ilusorio, la arquitectura del cine, realizando importantísimos trabajos, entre otros los referidos al *Templo de Salomón*, ensayos sobre *Picasso*, *Gaudí*, *Dalí*, *Duchamp* o ese gran manifiesto que dirigió, a favor de la arquitectura fan-

tástica, *Esculturas margivagantes*, sin olvidar su compromiso cada vez más intenso por el arte actual. Pero no quiero realizar aquí un inventario de sus publicaciones, máxime cuando para el número 29 de nuestro *Boletín de Arte*, él mismo nos entregó una autobiografía intelectual que recorre magistralmente toda su trayectoria.

Discípulo del profesor Bonet Correa, fue un brillante historiador del arte, escritor de muy diferentes asuntos, ensayista, crítico y también poeta, aunque muchos poemas los publicara bajo pseudónimo. Pero no trabajaba sólo para sí, le obsesionaba llegar a todos los públicos y fue escritor de gran claridad, no sólo en los manuales o libros de divulgación sino también en los ensayos más comprometidos. Además luchó con vehemencia en diversas batallas por la defensa de nuestra disciplina, siendo uno de los profesores que más se implicó para conseguir la consolidación de la



1. Juan Antonio Ramírez en 1998. Foto: El país.com

Licenciatura de Historia del Arte. Y no podemos olvidar su feroz reivindicación defendiendo siempre “el derecho de la cita visual”, imprescindible para nuestra docencia, trabajos de investigación y publicaciones.

Volviendo a Málaga, poco después de 1976 fue invitado por el Director del Departamento, el profesor Sánchez Mesa, a impartir una conferencia sobre aquellas teorías, y nos admiraron mucho más sus planteamientos, fruto de una mente lúcida e inquieta, pero también respetuosa con la tradición, que nos ofrecía nuevas y sorprendentes lecturas. Por eso cuando, a comienzos de la década de los ochenta nos comunicaron que se incorporaba como profesor agregado a esta universidad, pensamos que era una suerte para el Departamento y, realmente lo fue, no sólo a nivel corporativo sino también personal. Venía de Londres, de realizar una estancia de investigación en el Instituto Warburg, y todo el saber acumulado en esa etapa, y mucho más, nos lo vertió en forma de cursos, conferencias, charlas que los compañeros acogíamos como el mejor de los regalos. Enseñaba sin pesar y compartía sus conocimientos con la mayor generosidad. Así, Juan Antonio Ramírez, que había nacido en Málaga en 1948, fue profesor de esta Universidad durante dos años no consecutivos, pero suficientes para enfocar la docencia y la actividad con los alumnos de una forma compartida, abierta, que resultó muy fructífera y abrió nuevas líneas de investigación.

Su curiosidad intelectual y su imaginación eran desbordantes y, con su peculiar personalidad, fue un gran dinamizador de la cultura en Málaga, bastante dormida en esos años, y nos enseñó un camino que hemos intentando seguir: no limitarnos a las aulas, sino participar, integrándonos en la vida cultural de la ciudad. Juan Antonio supo agrupar a su alrededor un clima intelectual y anímico irrepetible, donde lo académico, sin perder su seriedad y responsabilidad, no estaba reñido con actitudes desenfadadas, divertidas y tolerantes. Eran también años pujantes para el Colegio de Arquitectos que respaldaba importantes iniciativas culturales y de las cuales participaba el Departamento de Historia del Arte bajo su iniciativa: cursos de doctorado conjuntos, exposiciones, la colección 2A (Libros de arte y arquitectura), las carpetas “Asuntos de Arquitectura”, etc. Pero la imaginación de Juan Antonio sobrepasaba lo imaginable y nos arrastraba con su entusiasmo y dedicación. Así quedó plasmado en una celebración entonces bastante novedosa: la fiesta picassiana de 1981 con la que se conmemoró el centenario de Picasso, una apoteósica ascensión del Guernica a los cielos (realmente los cubos pintados ascendían mediante un artificio perfectamente pensado) y una procesión, más bien cabalgata, con participación de los alumnos de Arte Dramático y los de Artes y Oficios, que se concentró en la Plaza de la Merced, y no desmerecía los saraos y fiestas de nuestro pasado barroco, tan participativos.

Menos efímera, pero también implicando a diferentes sectores, fue la construcción del *Templicón*, un mueble-templo-clásico, de orden jónico poligonal, que suponía también un homenaje al Padre Caramuel, perfectamente practicable, funcional, y para el que ideó un programa iconográfico que, mediante emblemas, pintados por jóvenes y prometedores artistas, introducía diferentes significados, un juego



abierto para que el lector espectador construyera su propia teoría iconológica. El *Templicon* se mostró con gran éxito, en 1985, en el Colegio de Arquitectos, y dio mucho que hablar; posteriormente, al celebrarse los 25 años de la actividad cultural del Colegio se expuso nuevamente, como una de las piezas más emblemáticas.

No fue la única aventura expositiva de Juan Antonio Ramírez, pues en el 2000 quiso presentar en Málaga sus trabajos de Latoflexia y Latotomía, un ejemplo más de su carácter divertido y ocurrente ya que se trataba de expresivas figuras realizadas con latas, donde la creación se convierte nuevamente en un juego y se extiende hacia un territorio a medio camino entre el objeto encontrado y el bricolaje.

Realmente no sólo Málaga se benefició de su personalidad y su talento, ya que Juan Antonio Ramírez ha sido una de las mentes más preclaras y brillantes con que ha contado la universidad española, sino también el ámbito internacional de la historia del arte, además ha sido un referente imprescindible de la transformación cultural que se inició en España desde finales de los años setenta del siglo XX. Investigador en prestigiosos centros de investigación de Europa y Estados Unidos, recibió numerosos galardones. Y Andalucía, aunque a veces olvidadiza con los suyos, lo reconoció en 2004 con el Premio Pablo Ruiz Picasso de la Junta de Andalucía.

Aunque Juan Antonio Ramírez optó por otro destino profesional, no se desligó nunca de Málaga –presumía de malagueño- y tampoco de los compañeros que compartimos sus vivencias y su amistad. La verdad es que hemos continuado tratándonos como si nunca se hubiera ido y su ayuda y ejemplo han sido un formidable estímulo.

Pero ahora sí se ha marchado. En septiembre de 2009 Juan Antonio Ramírez nos dejó inesperadamente. Cuando un amigo se nos muere algo de nosotros mismos muere con él, pero la admiración, el cariño y la gratitud permanecen en la memoria del corazón.

Descansa en paz, querido amigo.

Il Professore Alberto Maria Racheli y su devoción por Roma

Belén Calderón Roca

Grupo de investigación HUM 130. Universidad de Málaga.

El 27 de diciembre de 2009 se publicaba una necrológica en el diario italiano *La Repubblica* que rezaba así: “Sandra e Ludovico danno la triste e inaspettata notizia della scomparsa dell'amato Alberto. I funerali si terranno il 28 dicembre alle ore 11 presso il Tempio Egizio al Verano”. La mañana del 25 de diciembre, día de Navidad, el Professore Alberto Maria Racheli ya no volvió a despertarse. Los que tuvimos el privilegio de conocerle pudimos comprobar lo difícil que resultaba no simpatizar con él cuando se trataban temas laborales y durante los años que mantuvimos contacto siempre hizo gala de su gentileza y generosidad ante cualquier propuesta que se le planteaba. Su sabiduría y erudición se evidenciaban constantemente a través de sus publicaciones, de la correspondencia que manteníamos, de las entrevistas que concedía y de las conferencias que pronunciaba. Incluso en su estudio de la Via di Santa Melania, fui testigo de cómo realizaba su trabajo junto a sus ayudantes y del afecto que les profesaba.



1. Alberto Maria Racheli en 1983. Foto: *Architettura Arte Moderna* (<http://www.aamgalleria.it>).

Nacido en 1948, fue arquitecto como su padre Luigi, licenciándose en 1971. Asimismo, inculcó la pasión por la arquitectura a su hijo Ludovico, quien en la actualidad ha recogido su testigo. Ante todo, Alberto Maria Racheli fue un historiador de la arquitectura que sentía verdadera devoción por su ciudad: Roma. En sus últimos diez años se convirtió en un auténtico militante contra la degradación de la ciudad histórica, lo que le llevó a firmar el 29 de julio del mismo año de su fallecimiento el “Manifiesto contra la degradación del Centro Histórico de Roma” junto a Renato Nicolini, Eugenio Lo Sardo y Piero Meogrossi. A través de conferencias, crónicas de viajes, anécdotas familiares... cualquier problemática que surgía relacionada con el patrimonio urbano, para él era inevitable extrapolarla al ámbito de la ciudad eterna.

En 1974 se especializó en el estudio de la restauración de monumentos, con-

virtiéndose en un magnífico exponente de la escuela romana que continuaba la línea de su maestro, Paolo Marconi. Compaginó la docencia con su actividad profesional, que inició en el estudio paterno hasta 1980, fecha en la que se independizó. A partir de 1978 comenzó a desarrollar destacados proyectos de restauración arquitectónica, entre los que sobresalen entre otros, el “Progetto esecutivo e direzione dei lavori dei nuovi uffici della Birra Peroni nel piano di Recupero n. 13, piazza Alessandria (Roma, 1986/1994); la “Consulenza storica e progetto per il restauro delle facciate degli edifici in piazza Navona 49 e corso del Rinascimento - piazza S. Andrea della Valle” (Roma, 1997) y la “Consulenza storica per il recupero in via Giovanni Lanza angolo via Cavour” (Roma, 2007).

Entre los cargos desempeñados al servicio de la Administración pública italiana sobre bienes culturales cabe señalar su designación como Arquitecto Director de la Soprintendenza de Antigüedad y Bellas Artes desde 1977 al 1987; Experto del Ministerio de Lavori Pubblici en materia de Planificación Territorial; Miembro del Comité para el Centro Storico de Roma (D.M. 31 maggio 1976, Ministero Beni Culturali e Ambientali) y Miembro del Comité Científico para el “Plan del Color” del Comune de Catania. Del mismo modo, ocupó otros cargos institucionales como la Dirección del Consejo de Redacción de la revista *Architettura, Storia e Documenti*, ejerciendo además de redactor de las revistas *Ricerche di storia dell'Arte y Roma Moderna e Contemporanea*.

Proyectista, restaurador, investigador, historiador y docente de vocación. Desde que comenzó como becario durante el curso 1974/1975 la labor docente de Alberto Maria Racheli fue brillante: Profesor Suplente de “Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica” en la Universidad de Catania durante el curso 1993/1994; Profesor de “Teorie e storia del Restauro” en la Universidad de Siracusa en 1999 y de “Restauro Architettonico” en la Facultad de Arquitectura de Ascoli Piceno durante el curso 1999/2000; Profesor Titular del Laboratorio de “Restauro architettonico” y docente de “Restauro urbano” dentro del Curso de Perfeccionamiento en “Restauro architettonico e Recupero edilizio” desde 1996 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Roma Tre y hasta su fallecimiento, Catedrático de “Restauro Architettonico (Laboratorio C)” en la misma facultad y universidad, Roma Tre. Siempre supo reconocer el valor académico de las reflexiones sobre restauración surgidas desde diferentes áreas disciplinares, descubriendo y reconociendo nuevos recursos metodológicos ante la problemática que generaba la intervención en la arquitectura histórica, tanto desde sus propias investigaciones, como mediante la aportación de otros colegas.

Múltiples publicaciones avalan su experiencia investigadora como historiador de la arquitectura y la ciudad, entre las que destacan: *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Facoltà di Architettura di Roma, Istituto di Progettazione, Roma, 1979; “Fonti documentarie per una storia delle tecniche edilizie negli interventi di restauro”, en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 11, 1980; *Corso*

Vittorio Emanuele II. Urbanistica e architettura a Roma dopo il 1870, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1985; "Fonti archivistiche per lo studio della zona archeologica di Roma", in *Area archeologica centrale e città*, Palombi, Roma, 1986; *Restauro a Roma. 1870-1990 Architettura e città*, Marsilio Editori, Venezia, 1995; *Antico e Moderno nei centri storici*, Gangemi, Roma, 2003; *Restauro e Architettura. Teoria e critica del restauro architettonico e urbano dal XVIII al XXI secolo*, Gangemi, Roma, 2007 y *Restauro e catastrofi*, Gangemi, Roma, 2009.

El Professore Racheli afirmaba que no era posible realizar proyectos urbanos en el presente de la ciudad histórica sin haber comprendido previamente y en profundidad, su contexto, su pasado. Su marcha nos provoca cierto desamparo, pero el legado de sus enseñanzas y su devoción por salvaguardar el patrimonio urbano siempre estará presente.

"...non stiamo certo parlando di nostalgici passatisti, ma di conoscitori della storia dell'architettura che diversamente dai primi sanno valutare con competenza il significato delle pluristratificazioni dei messaggi architettonici e mantengono perciò posizioni ben più caute riguardo alle possibilità di intervento *ex abrupto* sopra l'edilizia antica" (Alberto Maria Racheli: *Antico e Moderno nei centri storici*, 2003).



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

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

 Las fortificaciones del Partido de Vélez Málaga entre los siglos XV y XIX

Francisco Capilla Luque

DEFENSA: Enero de 2009

DIRECTORA: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi; Secretario: Dr. D. Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Antonio Bravo Nieto, Dr. D. Teodoro Falcón Márquez, Dra. D^a. Aurora Miró Domínguez

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

Esta Tesis es un estudio de las fortificaciones del partido de Vélez Málaga (uno de los que formaban la costa del antiguo reino de Granada) desde la conquista de su territorio por los Reyes Católicos en 1487 hasta mediados del siglo XIX en que pierden su carácter defensivo.

Las distintas fortificaciones son analizadas en tanto que instrumentos de control de un territorio específico -el término de dicha ciudad-, a la vez que como parte de un complejo sistema defensivo más amplio -el de la costa del reino de Granada-, y poseedoras de distintos lenguajes arquitectónicos que se expresan a través de variadas tipologías, formas, técnicas y tratamiento de los materiales, que, en algunos casos, comparten con las fortalezas de otras áreas geográficas construidas según los presupuestos de los mismos sistemas de fortificación. Además, se rescatan fortificaciones desaparecidas a partir del estudio de la documentación de archivo y se pretende hacer una contribución a la valoración de estas torres y fortalezas en tanto que elementos del Patrimonio Histórico.

La Tesis se divide en cinco partes y quince capítulos. La primera, trata del partido de Vélez Málaga, del territorio y su descripción geográfica, del desarrollo histórico del mismo, y de los proyectos constructivos realizados o no, sus características generales y periodización, y también de algunas de las ideas que los ingenieros pusieron en práctica en esta costa. La segunda parte se dedica a los diferentes castillos y fortalezas del partido, ocho en total: el Castillo del Marqués, el Castillo de Torre del Mar, la Fortaleza de Vélez Málaga, el Castillo de Bentomiz, el Castillo Alto de Torrox, el Castillo Bajo de Torrox, el Castillo Alto de Nerja y el Castillo Bajo de Nerja. En la tercera se abordan las torres costeras del partido veleño, primeramente desde una perspectiva general, con especial atención a su función y a los elementos formales que presentan, y se hace una propuesta de clasificación tipológica de las mismas, y, a continuación, a modo de catálogo, se ofrece una síntesis histórica, cro-

nología, datos documentales y análisis formal de las catorce torres del partido: las torres de Moya, del Jaral, del río de Vélez, del río de Algarrobo o Ladeada, Nueva de Algarrobo o Derecha, de Lagos, de Güi o de El Morche, de Calaceite, de Macaca, de Nerja o Torrecilla, de Maro, del río de la Miel, del Pino y de la Caleta. La cuarta parte está dedicada a la valoración de las fortificaciones, en tanto que Patrimonio Histórico, a la normativa por la que se encuentran afectadas, a las últimas intervenciones realizadas en ellas, y se incluye, también, la mirada de algunos artistas contemporáneos sobre este patrimonio a través de sus obras. La parte quinta está formada por un repertorio de arquitectos, ingenieros y técnicos que intervinieron en el partido de Vélez Málaga o tuvieron relación directa con él. Se hace una especial valoración del papel representado por el arquitecto Luis Machuca en el reinado de Felipe II y del ingeniero José de Crane en el de Carlos III en la implantación de determinados modelos constructivos y en la configuración del paisaje de la costa del partido de Vélez Málaga.

Incluye un anexo documental formado por cincuenta documentos inéditos casi en su totalidad, y un glosario de términos. La Tesis se ilustra con un amplio repertorio de imágenes formado por fotografías actuales, fotografías de archivo y planos y cartografía tanto históricos como actuales.

 Manuel Garvayo López: Mirada trágica y expresividad pictórica

Pablo Alonso Herráiz

DEFENSA: Mayo de 2009

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Germán Antonio Ramallo Asensio (Universidad de Murcia); Secretario: Dr. D. Enrique José Castaños Alés (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura); Dr. D. Francisco Ruiz Noguera (Universidad de Málaga); Dr. D. Aramis Enrique López Juan (Universidad de Alicante).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La Historia del Arte en Málaga ha albergado una importante cantidad de nombres que han dejado una huella, más o menos sobresaliente en su respectiva línea del tiempo y en una o varias facetas plásticas. Desde hace ya más de tres décadas, Manuel Garvayo López (1911-1983), es, por derecho propio, referencia obligada en el universo del arte malagueño contemporáneo. Su rescate, no es solamente un ejercicio de justicia, de reafirmación en el tiempo, sino un valioso elemento didáctico y de rearme estético para el arte con mayúsculas. Su figura viene marcada por el sello personal que su línea de pensamiento presenta a lo largo de una vida definida, a nuestro entender, desde cuatro vertientes:

1º.- La formación de Garvayo como impresor y dibujante, vinculado desde muy joven al oficio y a los materiales, papel, tinta, tipos, etc., alimentó los hábitos requeridos en su trabajo como editor e impresor, valores como -el saber hacer-, - el hábito del trabajo y el hábito del arte-, - la rectitud de la razón y la prudencia, virtudes que acompañarán necesariamente a Manuel Garvayo durante toda su vida y su que-hacer creador. Considerando siempre el hecho creativo como factor identificativo vital y promotor de actuaciones.

2º.- Garvayo pintor. El expresionismo, la presencia de Goya y la huella noventa-yochista en su discurso plástico y la concepción de la pintura como agonía, lucha, angustia, desasosiego y desgarramiento y el concepto de crisis como motor de la creación dan lugar a una obra que, en lo esencial, viene a ser el fluir de la conciencia, capaz de retratar conflictos en un plano universal.

3º.- Manuel Garvayo escultor. El primer eje pivota sobre la relación escultura-pintura y cómo el artista transfiere los temas de la pintura a la escultura. Esta escul-

tura abraza una poética figurativa expresionista de línea experimental, configurando una obra que ofrece diferentes formas de distorsión, exageración y estilización a grandes escalas de la figura humana y también que hunde sus raíces en el siglo XIX, fundamentalmente en la obra del francés Auguste Rodin.

4º.- La conciencia personal de que la verdadera libertad e independencia está presente en la fidelidad a unos principios ético-estéticos incluidos en una época donde los cambios se solicitan con creciente fervor.

Desde su papel de perfecto desconocido para una mayoría, la figura de Manuel Garvayo, ha ido creciendo a lo largo de este trabajo hasta convertirse en sujeto y objeto activo de la presente Tesis Doctoral. La apoyatura que avalaría estas afirmaciones se movería en virtud de los siguientes parámetros de actividad:

1º.- Entendiendo que como pintor y dibujante:

En una primera fase, proporcionó visiones con una personalidad propia, a través de la temática costumbrista, presentando tipos, escenas o situaciones en las que realiza una exaltación del pueblo como depositario y perpetuador de unas tradiciones y de unos modos de ser seculares. La realidad aparece a menudo envuelta en un halo de poesía o de elevada trascendencia. Junto a ello habría que notar la predilección por un tipo de arte colectivo en el que la personalidad del autor se halla plenamente identificada con el sentir general.

En una segunda fase el autor busca la expresión de los sentimientos y las emociones más que la representación de la realidad objetiva. De esta manera, revela el lado trágico-pesimista de la vida, y cómico-grotesco y cómico serio, creando un universo propio de imágenes grotescas dramáticas, donde la exageración, el hiperbolismo, la profusión, son signos característicos de su estilo, evidenciando la angustia existencial como principal motor de su estética.

2º.- Entendiendo que como escultor-modelador Garvayo fue menos fecundo y comedido en su búsqueda permanente de una fuerza expresiva, en sus esculturas de corte costumbrista-expresionista se vuelca hacia el empleo de terracotas esmaltadas técnica del modelado especialmente apta para el temperamento y el entusiasmo creativo de Garvayo, como lo es igualmente el dibujo.

Manuel Garvayo López, pintor, frenético dibujante, escultor, impresor, poeta, grabador, polemista, fusionó en sus trabajos formas muy distintas de entender el arte y la vida, una suma de contrarios y de contradicciones inclasificable. Garvayo no es un fenómeno de dirección única, por ello, hay que distinguir por lo menos dos tendencias fundamentales, aunque no siempre claramente delimitadas en los casos



concretos: a saber, la tradicional y la revolucionaria. La primera orientada hacia la restauración de los valores tradicionales, que mira la pasado con espíritu arqueológico y la segunda de tipo revolucionario, que aspira a crear una nueva cultura haciendo tabla rasa de las ideas de jerarquía, religiosidad y tradición. Hombre y artista utópico nos propone en su vida y obra un modelo de sociedad aparentemente realizable y que se basa en el deseo humano de perfección material y espiritual. Las utopías garvayianas, no obstante, son inalcanzables y lo verdaderamente utópico es solamente el deseo de ponerlas en práctica. La utopía de Garvayo propone un modelo a seguir en ese proceso de perfeccionamiento, percibir lo sustantivo de la vida. Toda la producción de Garvayo se halla cubierta de una profunda preocupación filosófica, pero la filosofía no es en él una actividad puramente intelectual ni un mero conjunto sistemático de verdades racionales, un pensamiento filosófico, sino algo intensamente vivido, diríamos la totalidad de lo real. Toda su obra se halla inflamada de la conciencia de finitud del hombre es decir su propia muerte. El hombre es un ser patético, vive un situación patética, saber su finitud, pero a la vez es un ser precioso, por el valor de cada instante, cada momento.

La difusión del Patrimonio en los materiales curriculares. El caso de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes

Lidia Rico Cano

DEFENSA: Junio de 2009

DIRECTORES: . Dra. D^a. Rosa María Ávila Ruiz y Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar.

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretario: Dr. D. Javier Ordóñez Vergara (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Joan Pagés Blanch (Universidad Autónoma de Barcelona); Dr. D. Ivo Mattozzi (Universidad de Bolonia); Dr. D. José María López Cuenca (Universidad de Huelva).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La presente tesis doctoral nace de la necesidad de conocer la situación real de la difusión del Patrimonio en el contexto andaluz, observando para ello a una de las instituciones más destacadas en este ámbito, los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y una de sus actividades más importante, la producción de material didáctico.

Su marco teórico, en el que se basa el posterior estudio empírico, se fundamenta en *una perspectiva simbólico-identitaria, sociocrítica y holística del patrimonio*.

Así, desde esta concepción constructivista, compleja y crítica del conocimiento, se dedica la PRIMERA PARTE del presente trabajo a definir los principales conceptos que articulan la investigación. Así en el capítulo uno se estudia el concepto de patrimonio y su evolución, concretizándose en el análisis del concepto de difusión del patrimonio (su definición, evolución, relación con la educación no formal y las instituciones que han desarrollado esta función). El capítulo dos, se dedica a inferir información proveniente de los estudios realizados en el campo de las didácticas específicas sobre los materiales curriculares y así definir el concepto de material curricular en el ámbito de la difusión patrimonial inserta en la educación no formal. Además analiza sus características principales, sus tipologías más destacas y el uso de los medios digitales y multimedia en este ámbito.

Tras concretar los *fundamentos teóricos*, se trata de precisar el papel que han jugado en la difusión patrimonial *las principales instituciones* dedicadas a esta función en el contexto andaluz: los museos y los Gabinetes Pedagógicos de Bellas

Artes, dedicándoles a cada uno un capítulo. Así, esta SEGUNDA PARTE, que completa el marco teórico de partida, en el capítulo tres se describe la evolución de la función educativa de los museos desde su nacimiento hasta nuestros días, su relación con la principal institución educativa, la Escuela, y se detallan los elementos principales que conforman la acción educativa en la institución museística. Finalmente, se incluyen algunos ejemplos del trabajo realizado por los servicios didácticos de varios museos italianos en la difusión patrimonial, especialmente aquellas acciones dirigidas al público infantil. Estos ejemplos permiten comparar la situación italiana con la que se vive en nuestra comunidad autónoma.

El capítulo cuatro describe la labor de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes en el contexto andaluz, desde sus orígenes, partiendo de la legislación que ha ido regulando sus actuaciones, hasta nuestros días (evolución, funciones y objetivos, metodología, actividades y problemáticas). De esta manera se inicia una revisión necesaria a esta institución singular, convertida en protagonista de nuestro análisis y que se completa con el posterior estudio empírico. La investigación se centra en develar las características de los materiales curriculares elaborados por esta institución, destinados a la difusión patrimonial al público infantil y juvenil.

A ello se dedica la TERCERA PARTE de este trabajo, la más amplia – comprende seis capítulos y las consideraciones finales-, y verdadera aportación de la presente tesis doctoral, ya que debido a la amplitud del tema tratado, era imposible abordar un estudio bibliográfico en profundidad de todos los aspectos relacionados con el análisis propuesto. Estos capítulos se dedican al *estudio empírico* propiamente dicho.

En el quinto capítulo se explicita el *diseño de la investigación*. Se esboza brevemente el contexto que rodea al trabajo, con un resumen de las líneas de investigación más importantes y la bibliografía desarrollada a partir de ellas, además de describir la situación favorable en la que surgen estos estudios en cuanto al interés creciente de diversas instituciones por la difusión patrimonial y por el fomento y conservación del Patrimonio, debido a intereses políticos, económicos y culturales. En este capítulo también se definen los problemas que motivan la presente investigación, los objetivos y las hipótesis de trabajo que dirigen el estudio. También se presentan la muestra de materiales didácticos que han centrado el análisis y el sistema de identificación utilizado, además de describir las distintas fases que han conformado la investigación. Al final del capítulo se presentan los *dos instrumentos de investigación* de elaboración propia que han servido para el análisis planteado tanto de los materiales curriculares como de la institución que los produce.

Los siguientes tres capítulos recogen el estudio empírico realizado a través de los instrumentos diseñados a partir de la muestra concretada en el capítulo cinco. El

estudio está dividido en varios capítulos debido a su amplitud, de manera que su lectura y comprensión fuera más fácil. Así en el capítulo seis y siete se analizan el tipo de material, la presentación (características físicas y externas), cómo enseñar (todo lo relativo a la metodología), la evaluación (tanto del proceso de enseñanza-aprendizaje como del mismo material) y la categoría más amplia, la que describe aquello que se enseña/aprende (“Qué enseñar”) desde una triple perspectiva: el conocimiento disciplinar (Historia del Arte, Historia, Arqueología, etc.), los conocimientos de las Ciencias de la Educación (relativo a los conocimientos procedentes de la Didáctica general) y los conocimientos concernientes a la Didáctica Específica (en este caso concreto la Didáctica del Patrimonio). Al final de cada categoría se realiza una valoración inicial de los datos obtenidos. El capítulo ocho recoge los resultados obtenidos de las entrevistas realizadas a los coordinadores de los Gabinetes de las ocho provincias, siguiendo los núcleos temáticos establecidos e incluyendo también una valoración preliminar.

Estas primeras valoraciones realizadas en los tres capítulos precedentes son recogidas en el capítulo nueve, donde se realiza la discusión final de todos los datos obtenidos, tanto en relación con los materiales didácticos, donde se comparan los resultados con las hipótesis de trabajo, como en relación a las entrevistas.

Estos resultados llevan a definir en el capítulo diez unas conclusiones finales donde se describen las características generales de los materiales curriculares de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes y su influencia en la difusión patrimonial al público escolar, a partir de los aspectos analizados en el estudio empírico. También se plantean algunos de los factores institucionales y profesionales que han influido en el desarrollo de la difusión patrimonial por parte de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes.

La presente tesis doctoral finaliza con unas consideraciones finales donde, teniendo en cuenta los resultados y las conclusiones, se realizan una serie de sugerencias para mejorar el diseño de materiales curriculares dirigidos a la difusión patrimonial, además de establecer una reflexión sobre el futuro de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes. El trabajo se completa con las referencias bibliográficas que han sido utilizadas durante todo el proceso de investigación y unos anexos al texto que incluyen los instrumentos de investigación utilizados (la parrilla de vaciado del material y la entrevista elaborada), un ejemplo de la utilización de la parrilla en la obtención de datos, y la legislación referente a los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes.



El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III

Julia de la Torre Fazio

DEFENSA: Junio de 2009

DIRECTORA: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. José Manuel Pita Andrade; Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López ; Vocales: Dr. D. Pavel Stepanek; Dra. D^a. Palma Martínez-Burgos García; Dra. D^a. Carmen González Román

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* con Mención de Doctorado Europeo

El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III es resultado del interés por poner en valor una forma artística apenas estudiada en España y de gran importancia para el conocimiento de una larga serie de artistas contemporáneos. Se trata en esta investigación de reunir por primera vez las miniaturas conservadas, ordenarlas según diferentes criterios e intentar adjudicarlas a los diferentes retratistas activos en España en esta época, o a su escuela. Es decir, este trabajo, sin dejar de tener en cuenta todo el material documental existente y los respectivos criterios iconográficos, se concentra en el análisis formal.

En cuanto a la estructura del trabajo, se distinguen dos grandes bloques. En primer lugar, unos capítulos dedicados al concepto, origen, funciones y desarrollo de los primeros retratos en miniatura, como introducción a la segunda parte del trabajo que constituye el estudio del caso específico español con la catalogación de las miniaturas conservadas en la actualidad.

Para conocer la historia del retrato en miniatura en España es necesario empezar estudiando las ejecutorias de nobleza y cartas de privilegio en las que aparecen retratos tanto de otorgantes como de beneficiarios. Algunos de estos artistas parece que también realizaron retratos de manera independiente: Francisco de Holanda, Diego de Arroyo y Manuel Denis.

Sin embargo, en España, la modalidad de retrato en pequeño que alcanzó mayor popularidad fue la pintada al óleo. Al igual que ocurriera con el retrato cortesano y de representación, en la introducción en nuestro país de los retratos al óleo jugó un importante papel una serie de artistas foráneos. Principalmente fue Antonio Moro el responsable del comienzo de la retratística individual en España y Portugal. En la actualidad no se conserva ninguna miniatura atribuida a él con seguridad pero teniendo en cuenta que era originario de los Países Bajos y que trabajó en Inglaterra, pare-

ce probable que pintara alguna. Quizás también un estudio más profundo de la obra de Cristobal Morais, seguidor de Moro en Portugal descubra numerosas miniaturas.

Pero es con Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro, con quien la denominada escuela española de retratos comienza. Existen varios documentos que constatan la ejecución de retratitos por su mano pero, comparados con el número realizado por otros retratistas, e incluso con su obra en formato grande, parece que no tenía especial interés en ellos, tal vez consideraría que este tipo de retratos le robaba tiempo para sus grandes encargos.

Durante la vida artística de Sánchez Coello fueron muchos los artistas europeos que acudieron a la corte española a desarrollar su arte, aportando sus estilos e influencias a los artistas nacionales. Consta que Rolan Moys realizó numerosas miniaturas y parece que también Jorge de la Rúa las hizo. Sin embargo, fue Sofonisba Anguissola quien mayor número de ellas ejecutó durante su larga vida artística.

Felipe de Liaño ha pasado a la historia como el más grande pintor español de miniaturas. Pero de entre todos los artistas estudiados, sin duda, fue Juan Pantoja de la Cruz quien realizó una obra en miniatura más extensa. Así lo demuestran tanto los numerosos inventarios y testamentos como las miniaturas presentadas, cuya relación con los retratos de gran formato del artista resulta clara. Su sucesor, Bartolomé González, también ejecutó numerosas miniaturas; y su contemporáneo Rodrigo de Villandrando, recibió numerosos encargos.

El último de los artistas estudiado en este trabajo es Juan Bautista Maíno, cuya obra retratística es hasta ahora poco conocida pero que, como escribe Jusepe Martínez “adelantóse sobre manera en hacer retratos pequeños”.

El último capítulo, “La miniatura española en el contexto europeo”, se centra en analizar la posición del género en nuestro país, intentando dar una explicación a esta diferencia respecto al resto de Europa. En España la cantidad de miniaturas ejecutadas parece mucho menor a las realizadas en Inglaterra o los Países Bajos. Con una burguesía prácticamente inexistente, el encargo de miniaturas se restringía en nuestro país a la familia real y la alta aristocracia para ocasiones determinadas. Para estas clases, el retrato de gran formato, al estilo cortesano, era la opción predominante, que denotaba de forma más evidente el escalafón y prestigio del retratado, igualándose con la monarquía. Las miniaturas eran, pues, la segunda opción de la aristocracia, a la que recurrían -una vez la familia real comenzó a usarlas- con un significado más íntimo y privado. El factor religioso también influyó en la mayor o menor cantidad de miniaturas ejecutadas: al quedar excluidas las representaciones religiosas en los países anglicanos, reformados y luteranos, los géneros “laicos”, esto es, el bodegón, el paisaje y, sobre todo, el retrato, contaban con más encargos.



Así pues, como conclusión final puede afirmarse que la escuela española ocupó un importante papel en la ejecución de miniaturas, tanto por la calidad de sus producciones como por la intensidad de los intercambios entre las diferentes cortes europeas. A pesar de la tardía y limitada implantación del género y de la competencia con los retratos grandes, éste alcanzó gran prestigio como demuestra el hecho de que todos los retratistas reales estuvieran implicados en la realización de retratos en miniatura, unas miniaturas que condensan en pequeñas y exquisitas obras el arte de Sánchez Coello, Liaño, Pantoja, Villandrando, Maíno y otros.

 La belleza física de la dama. Traslación de la literatura a la pintura. Siglos XII al XV

Alejandro Luque Lacaze

DEFENSA: Octubre de 2009

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretaria: Dra. D^a. María Teresa López Beltrán (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Palma Martínez-Burgos García (Universidad de Castilla-La Mancha); Dra. D^a. María Victoria Soto Caba (UNED); Dra. D^a.

María del Carmen Díez González (Universidad de Extremadura).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La Tesis Doctoral estudia las interferencias y transferencias entre Literatura y Arte, adoptando como elemento aglutinante entre ambos campos el concepto de la belleza femenina, vigente en el contexto cultural europeo entre los siglos XII al XV. En una coyuntura tan trascendente para Europa como la que asiste al tránsito entre el mundo feudal y el avance emergente del Renacimiento, se generaliza un ideal de mujer que capitaliza tales inquietudes, de idéntica proyección tanto en el campo religioso como en el profano. La irrupción del franciscanismo en el XIII y el afianzamiento de una cultura con valores laicos propician una reconciliación del ser humano con la Naturaleza, redundante en una renovada mirada al cuerpo y, por extensión, en un disfrute sensual del ideal de belleza. A través de una riquísima documentación iconográfica, preferentemente centrada en la Pintura y el grabado, la se demuestra la hegemonía absoluta del prototipo de la mujer rubia, de piel blanca y delicadas formas anatómicas como la encarnación visible, tangible y plástica de una dama ideal que, indistintamente, puede verse sublimado en el campo de la iconografía sacra a través de la evocación de la Virgen María, o pertinentemente reflejado en aquellas mujeres convertidas en objeto del más encendido deseo por parte de los trovadores y la lírica del amor cortés. Para la comprobación de la hipótesis de trabajo, la Tesis recurre a un amplísimo bagaje literario y pictórico de proyección internacional.

De hecho, la visión de la mujer que, tradicionalmente, ha aportado el Arte está estrechamente ligada al desarrollo histórico de las relaciones sociales y de género, que, de manera precisa, refleja la literatura de la época, convirtiéndose así en una fuente indispensable para el conocimiento y estudio de la intensa mirada del hombre hacia el universo femenino. Por ello, el trabajo abarca un período que va desde la Edad Media hasta el Renacimiento, donde se analizan no solamente los orígenes de

la belleza física de aquella a quien suele denominarse la dama, sino la mirada masculina hacia la mujer a través de la Literatura profana y del Arte; una mirada estrechamente ligada a nociones religiosas, antropológicas y políticas como veremos. El propósito del estudio es cubrir parcialmente una conocida parcela- la de los estereotipos femeninos en el Arte- a través de las fuentes literarias profanas; una labor que todavía carece de una obra de referencia en español. Y aunque el propósito inicial era desvelar el ideal físico de la mujer, íntimamente ligado a éste se encuentra el entramado cortés en torno al mismo.

Ingente ha sido la cantidad de material del que se ha dispuesto para el estudio, por lo demás desbordante al tratarse de un período cronológicamente extenso, exhaustivamente estudiado y sometido a un enfoque interdisciplinar como el propio tema. Si además de todas las obras, sean en prosa o lírica del siglo XII al XIV, sumásemos a ellas todo su aparato crítico, e hiciésemos referencia a todas las obras de arte, en escultura y pintura, de este periodo junto a su pertinente bibliografía, nos encontraríamos frente a una titánica tarea con la que no se ha tratado de competir. Sin embargo, la intención no ha sido otra que la de proponer una selección de textos, limitada quizás en número, aunque antológica, que trata de clarificar al estudioso y al público en general una tesis argumental basada en los aspectos relativos a cómo la mujer ha sido percibida, idealizada y otras veces denostada por la mirada masculina a través de la imposición y el ejercicio de su poder en las diversas instituciones.

La femineidad, se convierte en motivo de sospecha y vigilancia por parte de tales instituciones, fundamentalmente de abrumador carácter masculino, con el objetivo de dominar a la mujer. Para ello se servirán de la estrategia de convertirlas en amadas, aunque excluyendo así la posibilidad de ser amantes. Esta estrategia acaba otorgándoles un papel pasivo, nunca activo, en las relaciones sentimentales o entre géneros. De tal rango (el objeto-ser admirado o contemplado) nacerá una determinada tipología de mujer, un prototipo de belleza que irá repitiéndose a lo largo de los siglos, tanto en la Literatura como en la Pintura. En este sentido surgen dos vertientes que correrán paralelas entre sí, además de hallarse íntimamente interrelacionadas: la Literatura profana y la Literatura religiosa.

Lo profano alcanzará su máximo exponente en las teorías del Amor Cortés, que con la creación de la figura de la "dama" sentará un precedente. Lo religioso se servirá de tales teorías laicas, para manipular sus postulados de amor sentimental y trocarlos en amor devocional. Para competir con la dama cortés (una mujer real, a la que se pretende y se alaba) se crea la figura de Notre Dame, encarnación de la dama colectiva. En otras palabras, la Virgen María se impone como sustituta divina que colma el pertinente celo y deseo, en este caso sublimado, del monje al que se le prohíbe amar a mujer.

En Europa, las relaciones entre clases se caracterizan por el dominio mascu-

lino que ejercen la Iglesia y el Estado. La importancia de la aristocracia y sus códigos de comportamientos serán fundamentales, ya que posteriores clases como la burguesía adoptarán sus maneras. Serán estas estructuras de poder las que moldearán la imagen de la mujer bajo su pretensión de dominio. Al tratarse de una visión masculina acerca del sexo contrario, la mujer queda asociada al amor, al objeto de deseo (la amada, la dama); por tanto la libertad de expresión conseguida dentro del profano tema amoroso acabará escapándose de todo intento de control religioso. La literatura profana se hará eco de tal libertad, emancipando a la mujer de su habitual papel de sumisión para hacerla esclava de otro rol impuesto por el varón: el del altar, el sueño y la idealización.

Recordemos que en la Edad Media, la cultura sería principalmente transmitida de dos modos: oralmente, a través de los juglares y trovadores y visualmente a través de las artes plásticas y en especial de la pintura. El concepto de lo femenino a través de la mirada del varón en la literatura ha condicionado ostensiblemente a lo pictórico, en cuanto que este terreno traslada los modelos de belleza propuestos por las fuentes literarias con absoluta fidelidad. Cómo afecta esta visión de la mujer y en qué medida se complementan e implementan en tales manifestaciones artísticas y hasta qué punto existe una simbiosis de ideas fue la hipótesis a demostrar. Para ser más precisos, la Tesis se centra en descifrar el canon de belleza física femenina que trasciende en el arte y al arte del siglo XII al XIV: un prototipo de mujer que tiene su origen histórico y social que se encuentra recogido plenamente en la literatura y la pintura de la época. Este ideal fue fruto de una abstracción intelectual reflejada en la ficción, pero que también se basó en modelos reales que asumieron el papel inequívoco de prototipos dentro de su época. Qué duda cabe que las palabras de Andrés el Capellán, Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Chrétien de Troyes y, por supuesto, Dante, Petrarca y Boccaccio cobran con esta Tesis una nueva actualidad que, desde la mirada poliédrica, sucumben -como no podía ser menos- ante los encantos del 'eterno femenino'.

■ Cine, arte, política y sociedad: La semana internacional de cine de autor de Benalmádena

Tatiana Aragón Paniagua

DEFENSA: Noviembre de 2009

DIRECTOR: Dr. D. Francisco García Gómez

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid); Secretaria: Dr^a. D^a. María Teresa Méndez Baiges (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela); Dr. D. José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense); Dr^a. D^a. Valeria Camporesi (Universidad Autónoma de Madrid).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

En el campo específico del arte, hoy por hoy, los medios audiovisuales cobran una importancia creciente como modos y lenguajes de expresión artística de una sociedad altamente mediatizada, y se convierten en protagonistas de la cultura visual actual. En este sentido, el cine constituye una de las formas de creación más ricas y complejas de nuestro panorama artístico, y su estudio desde la historia del arte, como disciplina que juzga de modo crítico e histórico las manifestaciones creativas, relacionándolas con la cultura y sociedad a la que pertenecen, es siempre necesario. Es una forma de expresión artística como cualquier otra, y comprende una estética, una teoría y una poética específicas, tiene sus propios mecanismos de lenguaje y presenta, igualmente, géneros, estilos, movimientos y escuelas. Su inclusión como un elemento más del patrimonio cultural que debe ser conservado y preservado para su estudio y divulgación, es por tanto necesaria y legítima.

Asimismo, no puede ser ignorado el carácter popular del cine, y su capacidad para atraer a las masas y ser recibido por el gran público: triunfa por tanto donde otras manifestaciones artísticas fracasan, en su dimensión social; esta cualidad lo convierte, posiblemente, en el arte específico de nuestro tiempo, a lo que se une su carácter universal. En este contexto, debemos destacar el importante papel que, como elementos de difusión y conocimiento del patrimonio artístico cinematográfico, desempeñan los diferentes certámenes y festivales de cine. Entre ellos, la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena (SICAB), celebrada en dicha localidad malagueña entre los años 1969 y 1989, ocupa un destacado lugar.

Este certamen tenía como objetivo primordial la exhibición y divulgación de aquellas películas, tanto españolas como extranjeras, que por motivos políticos y



sociológicos evidentes (tengamos en cuenta los años en que comienza a celebrarse el festival), se hallaban fuera de los cauces comerciales y permitidos. No obstante, estas obras, incómodas en cuanto a temática y contenidos, integraban la verdadera vanguardia cinematográfica: películas de arte y ensayo, cine de autor, obras de gran audacia creativa y formal, producciones movidas por el compromiso político y social, etc. La Semana de Benalmádena luchó duramente contra todos los tipos de censura mientras ésta se mantuvo, y procuró por todos los medios el acercamiento y el acceso del pueblo llano a las proyecciones y actividades que organizaba. Sus fines principales eran la difusión y el conocimiento de determinadas tendencias de la cultura y el arte, que eran ignoradas e incluso perseguidas durante el régimen franquista (y aún de muy difícil acceso posteriormente), y convertir a todas las personas en los más directos protagonistas de la recepción del hecho artístico y cinematográfico.

La Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena logró de este modo que se conocieran en España autores procedentes de todos los lugares del mundo y de todas las cinematografías, de gran importancia y repercusión, y muchos de ellos aún en activo. Gracias a sus ciclos y retrospectivas, permitió el acceso a numerosas películas que ocupan hoy día un lugar fundamental en la historia del cine, y cuya visualización, difusión y conocimiento, eran de enorme dificultad. Afrontó con gran valentía la exhibición de filmes que nunca hubieran tenido cabida en otros festivales o certámenes auspiciados por el gobierno, e intentó siempre mostrarlos sin las restricciones ejercidas sobre ellos por parte de la censura. Consiguió igualmente, gracias a su fuerte vocación social, que muchos ciudadanos de a pie se interesaran por películas muy diferentes a las que integraban la producción que se podía visionar en condiciones normales (es decir, al cine comercial, controlado por las grandes distribuidoras, sobre todo americanas). Igualmente, su alto prestigio cultural convirtió a este certamen en una importantísima referencia para la intelectualidad tanto española como extranjera, como así atestiguan la prensa y la crítica cinematográficas del momento.

Así, el objetivo que ha sido perseguido con esta tesis doctoral es precisamente el estudio de este acontecimiento, prácticamente desconocido, pero esencial y de gran trascendencia. En primer lugar, hemos llevado a cabo la reconstrucción histórica del certamen a través de su evolución, desarrollo y características, su relación con los propios acontecimientos históricos de nuestro país, y las vicisitudes que rodearon a la celebración de cada una de sus diecisiete ediciones. Esta profundización en la historia del certamen nos ha permitido extraer importantes conclusiones en torno al ideario estético e ideológico que el evento ostentó durante toda su existencia como programa artístico, teórico y vital, así como las principales hipótesis en torno a la propia existencia del festival: el porqué de los cambios que se fueron produciendo en él, las razones que provocaron los problemas y conflictos que precipitaron su fin, y, por supuesto, los motivos esenciales que determinaron su desaparición.

Realizamos también en esta tesis el análisis exhaustivo de la trayectoria artís-

tico-vital del certamen. Para ello, hemos llevado a cabo el estudio pormenorizado de los filmes y ciclos que conformaron los sucesivos programas del festival. Éstos han revelado, mucho mejor que cualquier otro aspecto, los presupuestos ideológicos y artísticos asumidos por el certamen, y en ellos se ha analizado, sobre todo, su grado de adecuación a la particular personalidad del festival. Asimismo, hemos prestado una atención especial a las películas que, por diversos motivos -el haber sido estrenadas por primera vez en España en el marco de la Semana, el haber sido conocidas en nuestro país gracias a Benalmádena, el haber sorteado la censura de un modo poco menos que milagroso, o simplemente, por constituir obras de indiscutible y reconocida importancia en la historia del cine mundial- deben ser consideradas como más destacadas.

Así, y siendo la adecuación de las películas al certamen el principal aspecto a analizar en su filmografía, hemos llevado a cabo la clasificación y el estudio de determinados conceptos cinematográficos que guardan estrecha relación con la Semana -cine underground, cine independiente, cine tercermundista, cine alternativo, cine militante, cine marginal- así como el análisis del alcance y la trascendencia de la Semana en el contexto internacional de los festivales de cine.

Confiamos en que este acercamiento a la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena se haya materializado en una línea de investigación que, de forma totalmente rigurosa, suponga el estudio pormenorizado y exhaustivo del certamen, uno de los más importantes episodios de la historia del cine español y de nuestra cultura. Y confiamos sobre todo en que esta tesis doctoral sea capaz de hacer completa justicia a este evento, que hemos querido rescatar del olvido, por medio del presente trabajo de investigación.



Resumen de las fauces de Drácula, iconología del mito vampírico en occidente, desde sus orígenes hasta el cine de la universal

Antonio Javier Olveira Nieto

DEFENSA: Junio de 2010

DIRECTORA: Dra. D^a. M^a Teresa Méndez Baiges

TRIBUNAL: : Dra. D^a. Erika Bornay Campoamor; Secretaria: Dra. D^a. Belén Ruiz Garrido; Vocales: Dr. D. José Carlos Suárez Fernández; Dr. D. Carlos Cuéllar Alejandro; Dr. D. Francisco Juan García Gómez

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

La Forma del vampiro en las artes plásticas ha sido definida considerablemente por el séptimo arte. Este medio lo hizo famoso, lanzó a Drácula y sus subespecies a los cómodos salones de los cines y las casas del hombre contemporáneo, ávido de un mito nuevo con el que identificarse: un ser proteico de sublime fuerza, que resucita cada noche, -ocultas bajo la apariencia socializada del hombre moderno-, las pulsiones más elementales del ciudadano que se sabe monstruo. Él es inmortal, triunfa sobre la muerte y el tiempo, se desdobra, surca los aires, se convierte en animal, en niebla; es glamuroso, deseable y rico en un mundo material donde el dinero no le cuenta, pues sólo el balbuceo de la víctima bajo el beso de sangre cubre su interés. Ella y él, de orígenes distintos, han conseguido, en el siglo de la imagen, de los campos de exterminio y las guerras por el crudo, obtener una dudosa igualdad, una consensuada armonía que no esconde la ancestral guerra de géneros, mirando hacia un futuro de espiritualidad desoladora aplastada por el inabarcable progreso tecnológico.

Las vampiras y los vampiros son el mito que, mejor que ninguno de todos los nuevos monstruos contemporáneos, expresan la angustia del ser humano actual, del fracaso de la civilización occidental, del ansia de inmensidad y plenitud que nos es arrebatada hora tras hora por una inefable cultura de consumo, de la inmediatez y de la estandarización de lo bello. Con la aparición del cine, la imaginería de sus protagonistas llegó a hacerse autorreferencial, y es de ahí de donde surge la gran pregunta de nuestra investigación: ¿de donde nace el icono cinematográfico?

Nos sorprende que este campo esté aún por descubrir. Esta carencia no sólo atañe al arquetipo del vampiro y a los personajes del género de terror. En general, hay un gran vacío de investigaciones que analicen en profundidad las fuentes de los iconos cinematográficos antes del propio cine. A veces da la impresión de que el cine los creó haciéndolos surgir de la nada por obra y gracia del equipo artístico o inspirándose directamente en los textos. Nada más lejos de esta idea. Antes de la aparición

de los medios de masas y su capacidad técnica para reproducir y hacer ubicuas a las imágenes, la figura del vampiro se halla embrionaria o sugerida en otros modelos de la historia del arte, que han constituido el motivo del análisis de nuestro estudio.

Por ello hemos centrado nuestra atención en el <<vampiro visual y plástico>>, su forma, signo y concepto. Y concretamente, el <<protovampiro>>: las imágenes y arquetipos que le preceden en su árbol genealógico. Su semiología, su estructura y apariencia, su diseño y tipologías. Nuestra investigación nos ha llevado a tres grandes fuentes, que constituyen los tres bloques en los que hemos estructurado el discurso:

En el primer bloque tratamos de los orígenes del mito antes de la literatura de ficción, que dividimos a su vez en dos grandes apartados: iconología prevampírica y tradística. La iconología prevampírica: referida fundamentalmente a la definición concreta del monstruo (qué características le diferencian de los otros monstruos). Y un acercamiento a las mitologías pagana y cristiana aledañas al vampiro: estudios sobre la iconología del demonio, la carne, la muerte y la sangre, donde lanzamos nuestra hipótesis de su sincretismo icónico, cuatro afluentes que, sumados, concretarían su aspecto en el futuro. Tras ello, hacemos un repaso al folclore y primeras descripciones en tratados, donde son descritos con pincelas muy escasas.

El 2º bloque lo constituyen las descripciones literarias y las sucesivas propuestas desde este campo, antes del surgimiento de los medios de masas, en el que efectuamos primero el análisis de las formas del vampiro literario a partir de su aparición en los textos desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX. Autores, obras y fragmentos donde aparecen descritos antes y después de la novela de Bram Stoker. Consideramos la publicación de *Drácula* en 1897 el año cero y primer gran punto de inflexión del nuevo mito, que no tardará en ser acogido por el cine. Alternativamente, analizamos aquellas manifestaciones del arte visual que, durante el siglo XIX confluyen hacia el vampiro, teniendo en cuenta que es un mito que en este momento no interesa a las denominadas bellas artes, pero que asoma tímidamente en disciplinas “menores”, como la ilustración de libros y revistas o se adivina ya en otros iconos de las artes, de los que tomará también futuros rasgos. Elaboramos aquí un análisis diacrónico que implica también a las artes del presente, buscando los ecos de su estética en obras contemporáneas.

Y finalmente, un tercer bloque, donde nos adentramos en las primeras manifestaciones del vampiro en el cine y las bellas artes, reflexionando sobre la relevancia del nuevo medio cinematográfico como forjador de mitos y el carácter interdisciplinar del nuevo icono; las claves estéticas que hicieron del vampirismo un fenómeno interesante para el arte fin de siglo y las vanguardias del XX, junto al incesante diálogo entre cine y artes plásticas; así como la creación del canon, a raíz del estreno, en 1931, de *Drácula*, de la mano de la productora Universal, y las repercusiones de este estreno en la apariencia futura del monstruo.

Como conclusiones de nuestro estudio, nos cabe destacar que:

Desde un plano folclórico, está demostrado que el mito del vampiro es un fenómeno ancestral y pancultural, que se estructura en dos grandes rasgos: el miedo a los muertos que pueden volver y la simbología de la sangre como fuente de vida. Su poliedrismo impide establecer una biología coincidente que no sean los dos rasgos anteriormente citados. Mientras el vampiro literario es una emanación del folclore y de las diversas narraciones románticas que dieron pie al género, la forma visual del vampiro tiene su origen, fundamentalmente, en la temática religiosa, que arranca desde el Mundo Antiguo hasta fines del siglo XX, momento en el que el vampiro se ha secularizado. También se hallan en su origen los bestiarios medievales, las escenas de brujería, las visiones del Infierno y de la imaginería de la muerte, así como las galerías de aquellos malvados ilustres que han habitado el universo de la ficción. Nosotros lo resumiríamos en esas tres efigies que dieron título al ensayo de Mario Praz en los años treinta: Carne, Demonio, Muerte, a los que habría que sumar la simbología de la sangre, fluido vitalizador sin el que el vampiro no podría regenerarse.

El vampiro de ficción, tanto masculino como femenino, proceden de fuentes muy diferentes hasta que comienzan a andar de la mano en la literatura y el cine. Son un invento literario del romanticismo y sus autores: fabuladores y poetas que, durante el siglo XIX, experimentarán con sus signos. Sus propuestas irán dándonos una visión multiforme del monstruo, pero son ante todo, dos de estas obras: *Carmilla*, de 1872, y *Drácula*, de 1897, las que irán a consolidar la forma y concepto de este nuevo ser del bestiario. Es evidente que fue la cultura británica,- tan conservadora, y a la vez tan radicalmente especial, la primera que sufrió los trastornos de la Revolución Industrial y los fenómenos del colonialismo y el capitalismo incontrolados-, la que mejor entendió y catapultó la existencia del vampiro.

El *boom* de la imaginería de terror tendrá lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX, que comenzará a sentar las bases de los prototipos vampíricos gracias a la efervescencia de los *mass media*, cuando la pluricodicidad de la expresión icónica favorece una serie de subculturas visuales que se hibridan unas de otras: cine, cómic, televisión, estableciendo la mitogénesis de las imágenes que van a componer los arquetipos visuales más usados, hasta, prácticamente, el final del siglo XX. Fue precisamente en este contexto *pulp* donde comenzó a asomar la imagen del vampiro de la Era Victoriana. El siglo XIX es escasísimo en imaginería expresamente vampírica (excepto en la imagen impresa de los *flyers* teatrales y folletines) y sólo al final del siglo, sobre todo tras la publicación de *Drácula*, no comenzó a poblarse la galería del no-muerto con obras que le eran propias. Por eso, encontrar vampiros en las Bellas Artes antes de estas fechas resulta sumamente difícil. El carácter popular del séptimo arte abriría dominios inmensos a las nuevas formas de expresión y a las vanguardias, creando sus primeras tipologías universales de villanos, con el vampiro entre las más destacables. Sus comienzos, aunque titubeantes y confusos -muchos de sus metrajes lanzados a la destrucción-, demuestran, sin embargo, la capacidad de adaptación de nuestro monstruo a cualquier tipo de estilo y formato. Y es aquí, en el cine, donde hallará gloria eterna. El *star system* de Hollywood no sólo



creó las primeras estrellas especializadas en hacer de monstruos, sino auténticos artistas-técnicos que investigaron las posibilidades del maquillaje y el vestuario, o excelentes fotógrafos y decoradores en gran parte responsables de la apariencia de éstos. El dúo formado por Todd Browning y Lon Chaney (y Lugosi más tarde) supuso uno de los mayores progresos creativos en un género que ya clamaba por sus fueros. La profundidad y excelente sentido narrativo de Browning y la pericia de Chaney en sus caracterizaciones dieron luz a una serie de arquetipos que hoy forman parte de la iconostasis cinematográfica. Estos artistas abonarán el terreno a dos de los mitos más famosos del terror del siglo XX: *Drácula* y *Frankenstein*, cintas con las que se canonizan no sólo el género y su carpintería, sino las tipologías y rituales de lo monstruoso. Con Lugosi y su éxito fulgurante como Drácula, se instaura una suerte de normativa icónica que tardará decenios en ser reciclada, tanto para la imagen del vampiro masculino como la del vampiro hembra.



La tecnología desde la mirada crítica del cine.
Propuesta mediológica de ensayo humanístico, tecnológico y estético

José Valentín Serrano García

DEFENSA: Junio de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Francisco Juan García Gómez (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid); Secretaria: Dra. D^a. María Teresa Méndez Baiges (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela); Dr. D. Pedro Poyato Sánchez (Universidad de Córdoba), Dr. D. Isidoro Coloma Martín (Universidad de Málaga).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude*

¿Debe el mundo universitario reconsiderar la especialización y la autonomía del saber, atreviéndose a formar humanistas interdisciplinares? La tesis doctoral de D. José Valentín Serrano no es meramente un alegato a favor de la respuesta afirmativa, sino que quiere demostrar que sólo una perspectiva que aúne las humanidades (arte, historia, sociología, filosofía...) con el estudio de las tecnologías y las ciencias podrá hacernos comprender mejor los desarrollos, éxitos y fracasos del ser humano. Todo ello desde el intento de enriquecer individual y colectivamente el modo de saborear el arte y la creación, aquellos ingredientes que llenan nuestro vacío, mas siempre promoviendo una hoy necesitada crítica, de raíz ética, hacia la estética y la tecnociencia.

La tesis, que supera las 800 páginas de texto escrito, se divide en tres bloques, cada uno de los cuales finaliza en un apartado de imágenes comentadas.

El primer bloque, de cariz introductorio, predefine varios de los ingredientes involucrados en este ejercicio: mito-arte, tecnociencia, deshumanización, estética de la audiovisión...Aquí se apuesta por un ensayo de tradición humanística, aceptando los nuevos retos de la disciplina mediológica: priorizando el estudio de los procesos humanos (teóricos y prácticos) frente a los productos sociales, aunando los condicionantes tecnoestéticos con los artísticos en cualquier creación humana (desde el dibujo técnico al diseño industrial, desde una valla eléctrica hasta un ordenador, desde un lienzo de vanguardia a la música tecno), proponiendo un enfoque que permita estudiar con un mismo método todo género artístico (arquitectura, literatura, música...) u objeto humano.

El segundo bloque toma como punto de partida el film *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), iniciando diversos estudios paralelos sobre el origen histórico-ideológico de la técnica, la semántica de la arquitectura moderna, la pérdida de la creatividad popular o la estética propia del orbe tecnocientífico. Todas estas líneas siguen el curso de los afluentes descritos en el bloque I pero desembocan en estudios particulares, mostrando la multitud de fragmentos sociales involucrados: la sociología del reloj, las funciones de la catedral gótica, el mecanicismo protestante, el Fausto de Goethe, el urbanismo barroco, el existencialismo de Heidegger, el modernismo reaccionario, etc.

El tercer bloque toma como punto de partida el film *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), otorgando el contrapunto final a los estudios particulares iniciados en los bloques anteriores y exhibiendo la faz práctica y crítica del método de estudio desarrollado. Prosiguiendo con las líneas abiertas, José Valentín Serrano regala capítulos retrospectivos sobre el helenismo (a la luz del mito de la Atlántida, la ingeniería y la técnica), la música del siglo XX, las filosofías de la Edad Moderna (también la educación o las matemáticas) o la religión cristiana. Hacia la mitad del bloque el autor intenta desarrollar la tesis en sí misma. Primero: mediante una síntesis crítica sobre la estética contemporánea, a la que acusa tanto de romper ciertas tradiciones artísticas responsables como de someterse a los dictados de la tecnociencia ilustrada. Segundo: acuñando una teoría “tecnoestética”, la cual describiría nuestro actual estado creativo, psicológico y social. Tercero: exhibiendo un ejemplo práctico de análisis filmico-artístico en el que se den cita los ingredientes anteriores y dando el punto final a otros análisis particulares (la velocidad como fenómeno político y estético, la geometría y su valor simbólico, etc.). Cuarto: Con la galería de imágenes comentadas, donde se intenta resumir la morfología y semántica “tecnoestetica”.

Una tesis en cierta medida pionera en el ámbito histórico-artístico, si bien de carácter introductorio. Y es que, según el autor advierte en la introducción, la tesis no puede considerarse finalizada, sino solo comenzada. En conclusión, un trabajo de investigación que debe ser valorado por su cariz panorámico e integrador, por dar cita a autores de campos y perfiles bien diferentes (promoviendo de paso el rescate de un humanista de primer orden: Lewis Mumford) y por su defensa de los relatos enriquecedores y responsables.

 El posicionamiento de la pintura figurativa malagueña de la década de los 80

Juan Carlos Martínez Manzano

DEFENSA: Julio de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Isidoro Coloma Martín (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Francisco Jarauta Marión (Universidad de Murcia); Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), Dra. D^a. Anna María Guasch Ferrer (Universidad de Barcelona), Dra. D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente

La nueva figuración que en Málaga se inicia a partir de 1979, con la exposición de Nano Durán en la galería Seiquer de Madrid y la antológica *La nueva Figuración* en el Museo de Bellas Artes de Málaga, abre dos vías que van desarrollándose hacia una misma identidad estética: Por una parte se encuentra; la obra de Joaquín de Molina, Gabriel Padilla y Chema Tato, y por otra; Carlos Durán, Bola Barrionuevo, Daniel Muriel Ángel Luis Calvo Capa y José Seguiri. El primer grupo mostrará mayor grado de evolución con un menor grado de formación. Tanto Joaquín de Molina como Gabriel Padilla evolucionan de manera vertiginosa dejando atrás una primera influencia del pop inglés, para desarrollar gran parte de su posterior trayectoria bajo el influjo de la pintura alemana y de la transvanguardia. El otro grupo, con una formación en las E.T.S de Arquitectura de Madrid y de Sevilla se proyectan bajo el influjo de Guillermo Pérez Villalta, con una pintura plenamente narrativa, con la peculiaridad de unirse ambas tendencias en la exposición *Línea de Costa* en 1985, con evidentes coincidencias iconográficas entre Seguiri y Padilla, así como el oscurecimiento y la adopción de una pintura distorsionada y fría en el caso de Diego Santos, Carlos Durán y Joaquín de Molina. Las únicas excepciones continuistas se centrarán en las obras de Ángel Luis Calvo Capa y Chema Tato, que insistirá en mantener una línea de clara reminiscencia pompeyana. En el caso de José Luis Bola Barrionuevo, se puede entender como una prolongación de la figuración narrativa que surge en diferentes escenarios artísticos tanto nacionales como internacionales, durante los 70, con la peculiaridad de extenderse durante toda la década de los 80, hasta 1989 con la exposición en la galería Mar Estrada de Madrid.

Las notas características de la nueva figuración se mantienen intactas durante toda la década, en una especie de relevo entre artistas que se negaban a abandonarla por completo. Al cansancio de Carlos Durán, Muriel, Padilla, Seguiri, Santos y Capa le sucedió a mediación de la década la nueva figuración de corte mediterráneo

de José María Córdoba, Chema Tato y José Luis Bola Barrionuevo de 1988 a 1990, así como la evolución que experimenta Plácido Romero hacía esta nueva figuración y alguna obra suelta de Chema Lumbreras, aunque desvinculado por completo del discurso mediterráneo, tomando ciertos elementos cercanos a la obra de Chema Cobo de mediados de la década.

Los artistas que comenzaron a emerger aproximadamente en 1984, lo hacen, en la mayoría de los casos, a la sombra del Colectivo Palmo. Fueron conscientes de que estaban obligados en algún momento a sustituir a la generación que naufragó con tal colectivo. Contaron con un espacio como la sala del C.A.M. y la gestión de Tecla Lumbreras, viviendo durante algunos años con el convencimiento de que el milagro del reconocimiento les llegaría de manera inmediata. *El Salón de los Rechazados* fue una grave contrariedad para algunos de los artistas malagueños con más proyección durante los 80, lo que sirvió en cierta medida para sopesar el lugar donde estaban situado.

Además del C.A.M., la galería de Pedro Pizarro movía el mercado local de artistas pero la falta de difusión y de apoyo institucional dejaron en un ámbito meramente local los reconocidos esfuerzos por adelantar todo el tiempo que los promotores y gestores artísticos malagueños habían dedicado a las llamada generación histórica de los 50. Nunca hubo una conciencia clara de lo que debía ser argumentado como propuestas idóneas, ni como se debía dirigir las respuestas de los artistas malagueños hacia el enfoque de los nuevos criterios que dentro de la figuración se iban gestando en otros ámbitos. A *Bulevar*, la revista más importante de artes plásticas que existió durante los 80 en Málaga, le faltó amplitud de miras, no era especialmente didáctica, ni sus intenciones iban más allá de las exposiciones de Rafael Ortiz en Sevilla, García Agüero en Coín o García Cubo en Marbella. Se miraba y se sigue mirando con cierta envidia el agrupamiento de los artistas sevillanos - Paneque, Curro González, Agredano, Jose María Báez, Moisés González-. La didáctica y emblemática revista Figuras.

Otra posibilidad que se dejó escapar fueron las exposiciones de artistas de fuera de Málaga que produjo el CAM, que en su mayoría pretendieron centrarse en recrear movidas como la madrileña, que tanto infravaloró el panorama artístico español después de la generación de la nueva figuración. Artistas como Ceesepe, Ouka Lele, Carlos Berlanga, Zush, El Hortelano, Tesa, Alaska, Camut, Costus, y otros como Herminio Molero y Pérez Villalta prolongaron su particular "movida" en la sala del CAM, alternando con la ya no tan joven nómina de artistas que se desplazaban hacía la zona más elitista de la ciudad, donde se ubicaba el CAM., a presenciar las novedosas propuestas emergentes de la generación del Kitsch y del Glam, que a la vez convivieron algunos años con la todavía hermetica concepción estética del Colectivo Palmo, amparada por la crítica lineal y severamente academica de Enrique Castaños y Eugenio Carmona.

 El cubismo durante la primera guerra mundial en la galería l'Effort Moderne.

Belén Atencia Conde-Pumpido

DEFENSA: Octubre de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Eugenio Carmona Mato (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidente: Dr. D. Valeriano Bozal Fernández (Universidad Complutense de Madrid); Secretaria: Dra. D^a. María Jesús Martínez Silvente (Universidad de Málaga); Vocales: Dra. D^a. Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga); Dr. D. Eliseo Trenc (Université Reims Champagne Ardenne); Dra. D^a. María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (Universidad Complutense de Madrid).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* con Mención de Doctorado Europeo

El objetivo fundamental perseguido por esta tesis doctoral es el estudio de lo acaecido al cubismo durante los años de la Primera Guerra Mundial de manera general y más específicamente, el análisis contextual, artístico, comercial, teórico y estético derivado de la unión de una serie de artistas cubistas –Juan Gris, Jean Metzinger, Georges Braque, Fernand Léger, Pablo Picasso, Henri Laurens, Henri Hayden, Jacques Lipchitz, María Blanchard, Diego Rivera y Auguste Herbin– en torno al marchante cuya actuación profesional es básica para comprender este período, Léonce Rosenberg y su galería *L'Effort Moderne*.

Desafortunadamente, la historia de Léonce Rosenberg y sus relaciones con el cubismo, así como de su galería e integrantes, sólo podía ser recompuesta a fragmentos a través de estos escritos. Se carecía de un verdadero estudio sobre la figura de este marchante francés y lo que supuso para el cubismo durante la Primera Guerra Mundial. A su vez, los períodos cubistas en trono a 1914 y 1919 llevados a cabo por los artistas de *L'Effort Moderne*, no sólo no habían sido estudiados de manera profunda en cada caso individual, sino que, de ninguna manera éstos habían sido estudiados de forma global, focalizándose el interés en los posibles intercambios de índole artística que éstos pudieran tener, lo cual considerábamos necesario para un amplio conocimiento del tema.

Es por ello que se plantean varias cuestiones en relación a Rosenberg y su grupo cubista: ¿acaso hubo un segundo cubismo equiparable en cuanto a valor artístico al cubismo anterior a la Primera Guerra Mundial? Si la mayor parte de los estudios historiográficos parecen fechar el fin del cubismo en 1914, momento en el que la mayor parte de los artistas, coleccionistas y marchantes se ven obligados a abandonar París como consecuencia de la guerra, ¿qué ocurre después con el cubismo?

¿Podemos entonces considerar la producción cubista de los años de la guerra y los inmediatamente posteriores como una muerte lenta de la brillantez prebélica? ¿Aportó algo de interés este cubismo o fue sólo una vulgarización llevada a cabo por pintores que aprovecharon el *boom* comercial del cubismo? ¿Quiénes defendieron este cubismo y qué motivos tenían para hacerlo? ¿No será que pese a toda la tinta utilizada y páginas escritas en relación al cubismo lo sigamos vinculando a las figuras individuales de Braque y Picasso? ¿Hay cubismo más allá de los grandes del cubismo?

Para dar respuesta a todas estas preguntas, esta tesis doctoral llevará a cabo la revisión del cubismo mismo como movimiento, de sus bases, personalidades integrantes, de las distintas visiones del público, ya fuese público medio o entendidos, qué significó entonces y qué significa ahora el cubismo en general. ¿Fue una técnica o fue una estética? y, en cualquiera de los dos casos, ¿cuál es la verdadera cronología del cubismo?

Asimismo, se nos acerca al papel personal, comercial y profesional de Léonce Rosenberg con los artistas a los que consiguió aglutinar entre 1915 y 1920, incluyendo entre las fuentes documentales utilizadas con este propósito, la correspondencia de carácter personal, las publicaciones de toda índole, particularmente las de la prensa del momento, contratos comerciales, artículos de época, etc.; lamentablemente no contábamos con catálogos de las exposiciones realizadas en la parisina galería *L'Effort Moderne*, cuyos contenidos, sólo en parte pudimos conocer.

Por último, esta tesis recoge el estudio pormenorizado de cada uno de los artistas que integraron el círculo de Léonce Rosenberg con anterioridad a esta fecha así como durante el tiempo que estuvieron en él, de sus aportaciones a título personal y sus intereses en materia artística así como la fundamental relación entre ellos que pudieran constituir la base de intercambios o planteamientos colectivos.

Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad histórica: Teórica e instrucción a través de los paralelismos entre España e Italia (1900-1950)

Belén Calderón Roca

DEFENSA: Noviembre de 2010

DIRECTORA: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. M^a del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura); Secretario: Dr. D. Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga); Vocales: Dr. D. Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá); Dr. D. Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba) y Dr. D. Diego Maestri (Università Roma Tre).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente *Cum Laude* con Mención de Doctorado Europeo

La tesis defendida, constituye un estudio de la ciudad histórica cuyo núcleo se asienta en su tutela. Dicho estudio se circunscribe de un modo concreto a la revisión y replanteamiento del criterio historiográfico como metodología científica de intervención, orientada a la preservación de los valores que aglutina el organismo urbano. El panorama español venía adoleciendo de una adecuada reflexión teórica respecto a la ciudad histórica con presencia significativa en el ámbito humanístico, en concreto en el historiográfico-artístico. La intención ha sido enriquecer el sustrato teórico al respecto, mediante una contribución propositiva a la teoría de la ciudad histórica, a la teoría del patrimonio urbano y en definitiva, contribuir a elaborar Historia del Patrimonio. Con ello se ha tratado de responder a una demanda social y disciplinar que no ha sido correctamente atendida, partiendo de una cuestión esencial ¿Qué tiene la Historia del Arte que aportar al respecto?

El título con el que se ha denominado esta tesis no ha sido aleatorio, pues efectivamente, este trabajo trata de la revisión de un criterio que no es nuevo, pero el enorme caudal de información aún no clausurada que nos proporciona la labor hermenéutica e historiográfica, además de constituir el instrumento por antonomasia de los historiadores del Arte para enfrentarnos al estudio del patrimonio cultural, resulta un procedimiento transferible al ámbito de la tutela de la ciudad histórica, un campo que necesita de permanentes investigaciones y reflexiones.

La justificación científica del tema escogido obedece a dos cuestiones fundamentales: la importancia del interés intrínseco del tema y la posibilidad de ofrecer una actualización de su tratamiento. Asimismo, las aportaciones que se pretendían muestran una doble finalidad:

En primer lugar, franquear la ambigüedad que caracteriza la definición del término “ciudad histórica”, tanto a nivel de debate dialéctico, como desde confines terminológicos y jurídicos, a través de unos parámetros conceptuales firmes que posibiliten la elaboración de fórmulas garantes de su tutela.

En segundo lugar, inaugurar una nueva disciplina asentada sobre las bases teóricas, científicas y metodológicas del conocimiento histórico, orientada hacia la formulación de políticas de tutela del patrimonio urbano sostenibles por los poderes públicos para garantizar su conservación. Dicha disciplina obedece de forma expresa al criterio historiográfico, instrumento que demuestra su utilidad para definir el valor fundamental del patrimonio, así como criterio para descubrir, conocer e identificar la realidad patrimonial de una sociedad.

La principal línea argumental ha partido del estudio en Roma y de tentativas italianas, en lo referente a la elaboración de teorías sobre restauración de la arquitectura y la ciudad, así como de la normativa sobre tutela del patrimonio urbano durante la primera mitad del siglo XX. El estudio del contexto italiano facilitó el contacto con modelos de referencia de suma importancia, que sirvieron para extrapolar experiencias al contexto español, confrontando experiencias de dos ciudades históricas que habían sufrido alteración y ruptura de la continuidad de sus tejidos urbanos, como era el caso de Roma y Málaga.

Otra de las líneas de la investigación ha consistido en efectuar un análisis de la disciplina del *restauro* urbano a nivel teórico, puesto que desde el punto de vista académico, se trata de una disciplina joven que proviene de la expansión del área específica de la restauración monumental. Se ha pretendido ratificar la necesidad de formular teorías sobre la tutela de la ciudad histórica en España y conformar una verdadera historiografía que las recogiese en una firme tradición cultural, por ello era necesario confrontar ambos contextos.

Por otra parte, el núcleo de la investigación se ha concretado en mostrar la importante repercusión de dos figuras claves en la tutela de la ciudad histórica durante la primera mitad del siglo XX: Gustavo Giovannoni y Leopoldo Torres Balbás, en Italia y España respectivamente. Se ha atendido al estudio de sus respectivas trayectorias restauradoras, docentes e investigadoras, estableciendo ciertos paralelismos y divergencias entre ambas figuras, dentro del marco de tutela de la ciudad histórica. El método histórico inaugurado por Giovannoni en la primera mitad del pasado siglo, sobre investigación aplicada a la Teoría e Historia de la Arquitectura ha generado una importante repercusión en la tradición historiográfica contemporánea y todavía no se pueden considerar conclusas sus investigaciones en el panorama actual. El arquitecto italiano trató en definitiva, de conferir mayor base teórica a aquellos caracteres ya presentes en la técnica clásica de hacer historia de la arquitectura meramente visual y a través de sus excavaciones documentales planteaba considerar tanto el

elemento contenedor, en este caso la ciudad histórica, como los modelos historiográficos que a través de diferentes épocas favorecieron su conocimiento. Este debate viene considerado hoy derivado de un escenario histórico bastante accidentado en el que la efervescencia de teorías omniscientes era una constante, pero en cualquier caso, nada obsoleto. La concepción del ambiente de los monumentos como fruto de una reflexión contemporánea que superó la imagen limitada del monumento, condujo a Leopoldo Torres Balbás a estudiar a Gustavo Giovannoni, y de sus contactos con el italiano en Roma el arquitecto español asimiló la inconveniencia de aislar los monumentos, entendiéndolos indisociables de su trama urbana circundante, que los articulaba, argumentaba y presidía, insistiendo en los valores que se derivaban de la conservación de las estructuras y disposición primitivas de la arquitectura tradicional. Ambos autores sentaron las bases de una línea teórica que exigía el respeto de la historia del monumento, respeto que no afectaba únicamente a la imagen física de las fábricas, sino que abarcaba la conservación como documento capaz de ofrecer testimonios sobre datos o acontecimientos históricos.

Como conclusión, la exigencia de encontrar una metodología para abordar la lectura de la ciudad histórica y su tutela se hacía apremiante, y ésta no debía pasar únicamente por la necesidad de averiguar, examinar e investigar los mecanismos para su lectura e interpretación, es decir, no debía plantearse como mero instrumento auxiliar externo. Las formas que determinan la imagen de la ciudad histórica exigen actitudes y aptitudes específicas para valorar la pluristratificación de los mensajes que ésta nos ofrece y para ello resulta imprescindible preservar la combinación sintáctica entre las formas y su contexto narrativo. Para tal ejercicio, el historiador del arte ha de formarse en una cierta técnica de selección, manipulación y descarte de las imágenes que percibe. Ello simplificará el proceso de manipulación de la información, pero requerirá de una especialización, de una metodología específica. En definitiva, de un comportamiento reflexivo en relación al pasado que le sirva para construir, reconstruir y concretar la semiología del sistema urbano. El criterio historiográfico permite re-construir la efectividad del hecho histórico por medio de una dialéctica permanente entre materia e historia y ello proporcionará al historiador del arte un juicio crítico que le facultará para definir, interpretar y valorar los fenómenos urbanos vinculados entre sí, a partir de su inserción en una realidad concreta de interrelaciones, lo que le posibilitará aclarar el proceso de la realidad histórica que los formó.

Argénteo Baldaquino. Arquitectura, discurso simbólico y diseño en la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba)

José Galisteo Martínez

DEFENSA: Marzo de 2010

DIRECTOR: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga)

TRIBUNAL: Presidenta: Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga); Secretario: Dr. D. Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga); Vocal: Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar (Universidad de Málaga).

CALIFICACIÓN: Sobresaliente por unanimidad

Con independencia de las distintas consideraciones y estimaciones historiográficas que el Arte de la Platería haya recibido tiempo atrás, en las últimas décadas viene gozando de un enorme predicamento y han sido muchos los profesionales que dedican sus horas de estudio e investigación a nuevas visiones y revisiones de piezas áureo-argentíferas de ámbito religioso o civil, descubriendo el esplendor de una memoria pasada de enorme atención. Precisamente, esta Memoria de Licenciatura goza de una justificación general que, a su vez, se alimenta de distintas líneas de motivación: así, en primer lugar y de forma genérica, la comprensión, estudio y puesta en valor de una de las piezas realizadas en plata más interesantes del Patrimonio Cultural de Córdoba en general y de la ciudad campiñesa de La Rambla en particular; seguidamente, la contribución historiográfica con nuestra investigación al grueso bibliográfico sobre uno de los plateros más sobresalientes del siglo XVIII y referente artístico en el gusto rococó nacional, como es el cordobés Damián de Castro; y, por último, la realización de un análisis exhaustivo que, pese a ser una obra presente a lo largo de muchas líneas de algunos de los trabajos antedichos, nunca había sido objeto de atención específica de manera monográfica por parte de especialistas, críticos o eruditos. Encima, y en relación a la consideración anterior, si alguna vez gozó de líneas o párrafos sólo se limitaban a ser ecos de algunas ideas que ya, exceptuando ciertas revisiones, estaban superadas, por lo que intenta ser, en definitiva, una actualización merecida de su historia y arte.

Realizada entre 1779-1781, la *Custodia Procesional* rambleña se alza *a priori* como el punto de inflexión del gusto rococó al neoclasicismo en el quehacer del famoso platero, aunque aclaramos que, más bien, fue fruto de unas circunstancias ajenas determinadas, ya que el artista siguió desenvolviéndose por los parámetros

estéticos propios. Sea como fuere, su diseño salvaguarda un modelo arquitectónico de gran fortuna para la experiencia cristiana por su justificación veterotestamentaria, sin estridencias compositivas, que defiende el papel de morada terrena y efectiva de la divinidad entre los hombres, cual es el Cristo-Eucaristía. Por lo demás, todo lo que envuelve a la traza, iconográficamente hablando, no deja de ser una reafirmación conceptual del sacramento eucarístico que busca en los valores simbólicos intrínsecos la alianza del Cielo y la Tierra.

Así pues, parece necesario establecer dos grandes bloques que avalen tales planteamientos. Concretamente, en el primero de ellos, **Arquitectura y Utopía**, se hace un breve repaso por cuestiones generales, de enorme trascendencia para comprender la configuración definitiva de un modelo de planta centralizada a lo largo de una secuenciación histórica de siglos que elevase la adoración al Santísimo Sacramento como necesidad espiritual de una sociedad cristiana determinada. Así pues, con "*Templum Domini. Espacio sagrado y centralismo*" hemos venido a constatar, de una forma compendiada, la importancia capital que, para el Cristianismo, tuvo el círculo como forma geométrica asociada a la eternidad desde el Principio de todos los tiempos debido a sus valores intrínsecos (simetría, control, sentido de la infinitud...) y que intentó, por todos los medios, ponerla en relación con su quehacer arquitectónico por medio de su trasvase a elementos estructurales. Por su parte, en *Baldaquinos, ciborios, tabernáculos y relicarios. Utopía arquitectónica, culto y liturgia* viene a refrendarse lo dicho con las distintas tipologías que se desarrollaron, arrastradas desde época grecolatina, fundamentalmente, llegando hasta un elemento de vital trascendencia como será el baldaquino, en concreto, el realizado por Gian Lorenzo Bernini para la romana Basílica de San Pedro del Vaticano. Cierra este primer bloque el capítulo *Construcciones ilusorias para el Sacramento Eucarístico: ¿arquitecturas en plata o plata arquitectónica?* donde se viene a abordar todos aquellos presupuestos teóricos aplicados a la platería, la cual se ofrecía a la liturgia y culto cristianos por medio de fascinantes y utópicas "maquetas arquitectónicas" desde finales del siglo XIII y que fue alcanzando, tipológicamente hablando, gran altura con el paso de los siglos.

Por su parte, **Platería y Realidad** se ocupa de aspectos más específicos. Así, entendida la obra de arte como fruto de un momento determinado, se vio conveniente afrontar un primer acercamiento a la Córdoba dieciochesca en su vertiente histórico-social y artística, pudiendo comprobar que el sector destinado a la industria ocupaba, en 1752, un 20% de la población activa. En este sentido, las circunstancias obligaban a hacernos eco del enorme alcance y buena vida del que disfrutó en estos momentos el Arte de la Platería representado por el Colegio-Congregación de San Eloy, al que Damián de Castro -lógicamente- perteneció. Esta sociedad industrial ya no se contentaba con ser puntera en el oficio, sino de gozar de una ostentación y privilegio sociales que los, verdaderamente, reconociera como artistas liberales, no

sujetos a gravámenes de ningún tipo. Por supuesto, en *Artífice sin fronteras...* se afrontan ciertas cuestiones relativas a su vida y producción, intentando no caer en la tentación de formular una biografía al uso, la cual no aporte nada nuevo a lo ya conocido (por desgracia, aun estando a falta de hacer dicha semblanza, pese a los distintos intentos fallidos realizados en años posteriores a partir del estudio -de interpretación ciertamente 'subjéctiva'- que hiciera Valverde Madrid en 1964). En este sentido, asuntos como los relativos a su descendencia, a la cotización de sus piezas, a su hidalguía, a sus relaciones comerciales, círculos clientelares o relaciones artísticas con otros maestros del momento (en concreto, Alonso Gómez de Sandoval o Jean Michel Verdiguier), serán las bazas fundamentales que justifican ese enfoque distinto.

En *Dios en Versalles. Proceso histórico de la construcción de la Custodia* se demuestra que esta custodia de asiento nació gracias a una política de renovación estética propia de la Cofradía del Santísimo Sacramento, donde tuvo mucho que ver el artista francés Verdiguier, quien había trabajado las obras del nuevo retablo, tonos laterales y esculturas de la capilla sacramental entre 1773 y 1776, fundamentalmente. En aquel momento, a buen seguro, el mayordomo de la Hermandad, con la influencia ejercida del prelado sobre el escultor, le rogaría realizara un dibujo para la custodia procesional que tenían en mente realizar, abonándose a tal maestro la considerable cantidad de 500 reales en el mes de junio de 1779. Justamente, este hecho -ya adelantado en una pequeña contribución publicada en esta misma revista [números 26-27 (años 2005-2006)]-, es lo que delata que Damián de Castro sólo y exclusivamente se limitó a llevar a cabo un encargo, dentro de la dinámica profesional habitual, sin suponer una ruptura con el lenguaje artístico practicado hasta el momento por decisión o inspiración personal. De hecho, y para despejar cualquier duda al respecto, puede comprobarse cómo el platero siguió trabajando en la estética rococó hasta su muerte acaecida en 1793.

Por supuesto, antes de adentrarse en los aspectos simbólicos, resultaba condición *sine qua non* realizar una aproximación a las distintas influencias que acusa la obra rambleña, siendo indiscutible la recibida del *Baldaqino* de Bernini. No obstante, su alejamiento de ese barroco romano, la llevará a abogar por otras soluciones que bien podemos visualizar otros ejemplos europeos procedentes de la misma Italia, Francia o Alemania. Por supuesto, no debíamos olvidarnos de aquellos modelos hispanos llevados a la práctica años antes en Zaragoza o la propia Málaga, entre otros centros artísticos. Por último, los elementos iconográficos así como las distintas soluciones iconológicas que la ornan vienen a cerrarse con la aportación hecha en las páginas correspondientes amparadas bajo epígrafe *Arca de la Alianza, Templo de Salomón. Los valores simbólicos*. En honor a la verdad, esta parte es una de las más importantes de toda la Memoria de Licenciatura, ya que hasta el momento dicho bien no había contado con la suerte de interpretaciones varias en esta parcela.

Amén de las consideraciones preliminares, conclusiones o ilustraciones y anexos (éstos últimos de utilidad por ofrecer toda la documentación de la pieza, la genealogía del matrimonio Castro-García a raíz de la limpieza de sangre de su hijo Rafael o el pretendido 'milagro' sucedido a Castro a mediados de 1750), nobleza obliga hacer mención del apéndice de producción del platero Damián de Castro con el que se pretende justificar cuál era el proceder o el sistema de encargo que solían utilizar, aportando -de paso- claridad y precisión a datos de muchas piezas de relevancia en el catálogo del platero cordobés hasta el momento inéditos para la comunidad científica.

En suma, con este trabajo se ha intentado desarrollar, por encima de todo, el devenir de un proyecto artístico, cual es la *Custodia procesional* de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (Córdoba), que guarda para sí, como cualquier otro bien cultural, una serie de características que lo hacen ser una obra de arte singular, sin pretender en ningún momento cerrar las distintas visiones o revisiones que de ésta puedan hacerse, más bien todo lo contrario. Quizás el fin último haya sido el de seguir potenciando sus valores y hacerla cada vez más presente como testimonio del Arte de la Platería de España durante la Edad Moderna, así como modelo de integración de las Artes.

RELACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DURANTE EL PERÍODO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO TERCER CICLO-DOCTORADO PARA LA OBTENCIÓN DEL DIPLOMA DE ESTUDIOS AVANZADOS (DEA)

CURSO ACADÉMICO 2007-2008

- ALÉS FERNÁNDEZ, Rocío: *Una aproximación al cine de terror americano en los años 70 y 80 a través de la "Matanza de Texas"*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- CARMONA GALLEGO, María Luisa: *Prototipos masculinos en el cine español de 1939 a 1950*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- DÍAZ ÁLVAREZ, Encarnación: *La escultura genovesa en Cádiz*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- HERRERA SIERRA, Francisco Javier: *Cubismo y Ciencia. Picasso, Braque y la ciencia moderna*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MARTÍNEZ SELVA, Amparo: *Jardines históricos de Marbella*. Director: Pf. Dr. José Miguel Morales Folguera.

CURSO ACADÉMICO 2008-2009

- BENÍTEZ HIDALGO, Ana Carmen: *La "Hypnerotomachia Polifili" de Francesco Colonna y el "Tratado de Arquitectura de Filarete". Síntesis y conclusiones*. Directores: Pf. Dr. Juan María Montijano García y P^{ra}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Juan: *M.C. Escher: interpretación y evolución de su obra*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- CHARALAMPOS, Grigoriou: *La integración del arte en el espacio urbano de Atenas*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- LARA GARCÉS, Alfredo: *Aproximación a la problemática, morfología e iconografía del retablo en Málaga (Siglos XVI, XVIII y XVIII)*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- PÉREZ GARCÍA, Luisa Victoria: *Historia urbana, poblacional y mentalidades en El Puerto de Santa María a través de sus cementerios*. Director: Pf. Dr. Francisco José Rodríguez Marín.

trabajos de investigación tutelados

- RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Sandra María: *Carl Larsson: una aproximación al diálogo Literatura/Pintura*. Director: Pf. Dr. Enrique Baena Peña.
- VALENCIA VERA, María del Carmen: *El vestuario del siglo XIX en el melodrama clásico de Hollywood*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.

RELACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDOS Y DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DURANTE EL PERÍODO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO EN EL MÁSTER DESARROLLOS SOCIALES DE LA CULTURA ARTÍSTICA.

CURSO ACADÉMICO 2008-2009

- ÁLVAREZ MENA, Silvia: *Lo real y lo virtual, tensión y reconciliación desde la estética y la teoría de las artes*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- CÉSPEDES BRACHO, Cristina: *Manuel García Ferreira. Paisajista. Entre la tradición y la ecología*. Director: Pf. Dr. José Miguel Morales Folguera.
- DÍAZ GUTIÉRREZ, Daniel: *Arte-Publicidad: un binomio posible "Las Meninas" de El Corte Inglés*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- DÍAZ MARTÍN, César: *Las Artes Aplicadas en los Movimientos de Vanguardia: Futurismo, Constructivismo Ruso, De Stijl y Bauhaus*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- GAMBOA FERNÁNDEZ, María Dolores: *La ciudad Jardín de Málaga, una aproximación a su estudio tipológico y estilístico*. Director: Pf. Dr. Antonio Bravo Nieto.
- GARCÍA GARCÍA, María del Carmen: *El Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Santa Ana. Discurso museográfico, posibilidades de difusión y desarrollo y proyección de futuro*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- GÓMEZ TORRES, María Jesús: *Nicholas Ray. El cineasta de la adolescencia*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- MONTERO PANIAGUA, Belén: *La ilustración infantil en España. Aproximación a la obra de Javier Serrano*. Directora: P^{fa}. Dra. Carmen González Román.
- PARRA PALOMO, Francisco José: *Diseño, creatividad y montaje en las exposiciones temporales*. Directora: P^{fa}. Dra. Teresa Sauret Guerrero.

trabajos de investigación tutelados

- RODRÍGUEZ GÓNGORA, Patricia: *El Ciclo Artúrico y el Cine*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- RUIZ RUIZ, David: *Freud y Gombrich: la Psicología del Arte*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- TRUJILLO FERNÁNDEZ, Patricia: *Cine, arte, cultura y educación para los adolescentes*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- VIRUÉ ESCALERA, Laura: *El mito del héroe: Indiana Jones, el arqueólogo aventurero*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.

CURSO ACADÉMICO 2009-2010

- AGUADO GARRIDO, Marta: *Entre la autocomplacencia y el miedo. La invasión extraterrestre en el cine de ciencia ficción americano de los 50 como reflejo de una época*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- AGUILAR RUIZ, Desiré: *Comunicar el museo*. Director: Pf. Dr. Isidoro Coloma Martín.
- ALBA NIEVA, Isabel María: *El figurín y el cuerpo en la escena de las vanguardias*. Directora: P^{fa}. Dra. Carmen González Román.
- ASENCIO TORRES, Ana María: *La moda como pieza de arte. Charles Frederick Worth, el primer gran modista de la Historia y el inicio de la alta costura*. Director: Pf. Dr. Isidoro Coloma Martín.
- BERNAL MENJÍBAR, Sandra: *El Departamento pedagógico en los museos. Cuatro ejemplos españoles y una propuesta de actuación*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- BERNAL TRIVIÑO, Ana Isabel: *Imagen de Picasso en la prensa española (1931-1950). Análisis terminológico de la Vanguardia, ABC Madrid y ABC Sevilla*. Directora: P^{fa}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- BUSTOS WESTENDORP, Marta: *Restauración de la pintura contemporánea*. Director: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.
- CAMPOS FERNÁNDEZ, Carmen Inés: *Museos en la Red: estado de la cuestión en Andalucía*. Directora: P^{fa}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CASTILLA ORTEGA, Marina: *Ideas sobre la imagen del Escorial en su época. Un estudio léxico-terminológico de las descripciones Laurentina y la Octava Maravilla del Mundo*. Directora: P^{fa}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- CURCI CAORSI, Santiago: *La estructura del arte. Análisis y descripción del sistema del arte*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- CHAVES ÁNGEL, Inmaculada: *Parque Güell (1900-1914). Camino hacia una transformación*. Director: Pf. Dr. José Miguel Morales Folguera.

trabajos de investigación tutelados

- CHIH-YIN, Wang Pam: *Zhang-Huang. Individuo e identidad a través de la performance*. Directora: P^{fa}. Dra. Carmen González Román.
- CHINCOA RODRÍGUEZ, Pedro: *Falsos documentales. A vueltas con la gramática convencional del cine*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- DIZ RODRÍGUEZ, María: *La imagen perversa del niño*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- DVIZINA, Darya: *Las nociones de “posmodernismo”-“posmodernidad” a finales del siglo XX: problemas de la definición de los términos*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- ESPEJO RAMOS, María Luisa: *Grandes, medianas y pequeñas ideas sobre cómo hacer un plan de comunicación museográfico que favorezca al arte y a las personas. Reflexiones sobre los legados de René Descartes, Groucho Marx, Marshall McLuhan, Orson Welles, Michael Ende y Woody Allen. Diez casos de indecencia contra el ingenio y otras faltas de decoro*. Directora: P^{fa}. Dra. Teresa Sauret Guerrero.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Sara: *Interacciones entre Música, Sociedad y Mundo contemporáneo*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- JIMÉNEZ PÁEZ, David: *Prácticas postfeministas en la publicidad contemporánea*. Directora: P^{fa}. Dra. Sonia Ríos Moyano.
- LOZANO MENA, María Isabel: *La incidencia del Concilio Vaticano II en la nueva configuración de la arquitectura religiosa*. Director: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.
- MARÍN PEREIRA, Beatriz: *Interferencias entre arte y diseño hasta los años cincuenta. Un ejemplo concreto en el diseño de luminarias*. Directora: P^{fa}. Dra. Sonia Ríos Moyano.
- MONTEVERDE MATEO, Carolina: *La guerrilla de la comunicación*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MORENO CAÑIZARES, Ana: *Nuevos encuentros con la estética de De Stijl*. Director: Pf. Dr. Eugenio Carmona Mato.
- MORENO FERNÁNDEZ, Rocío: *Estado de la cuestión del fenómeno de las plataformas educativas de museos en Internet*. Directora: P^{fa}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- PALACIOS CABALLERO, Dioni: *Cortometraje en Internet: la era de la democracia para la creación audiovisual*. Director: Pf. Dr. Francisco Juan García Gómez.
- PALOMO TOBÍO, Rosa María: *Sara Molina: Presencia escénica de la equipolencia de las mónadas*. Directora: P^{fa}. Dra. Carmen González Román.
- RUIZ GÓMEZ, Celia: *Fotografía cinematográfica: Narratividad y fotosecuencia*. Directora: P^{fa}. Dra. Natalia Bravo Ruiz.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Alba: *El Equipo 57*. Directora: P^{fa}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen: *El papel de la mujer en la historia de la arquitectura*. Director: Pf. Dr. Javier Ordóñez Vergara.

trabajos de investigación tutelados

- RODRÍGUEZ SUÁREZ, María: *Posiciones postfeministas en la práctica artística contemporánea: nuevas estrategias de representación y resistencia*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- ROIG HEREDIA, Miriam: *Praxis de una exposición temporal*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.
- ROMÁN JAIME, María Vanesa: *Pikachu (Síntesis y renovación de una imagen popular)*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- SÁNCHEZ VELÁZQUEZ, Natividad: *La mirada femenina en la Historia del Arte. Acercamiento histórico al feminismo*. Directora: P^{ra}. Dra. María Teresa Méndez Baiges.
- SASTRE MARTÍN, Alicia: *La propuesta malagueña de la Galería Javier Marín*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.
- SUBIRES MANCERA, Purificación: *Cartografías y tecnologías de la información geográfica aplicadas al arte y al patrimonio cultural. Usos, instituciones y ciudadanos en el entorno de la web 2.0. La georreferenciación cultural*. Directora: P^{ra}. Dra. Nuria Rodríguez Ortega.
- TOMÉ ORTEGA, Ana Desiré: *La "Varia Conmensuración" de Juan de Arfe y su relación con la escultura sevillana del Bajo Renacimiento*. Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López.
- TRUJILLO DÍAZ, Patricia: *La indumentaria, ese lugar donde el cuerpo habita. Cuerpo-identidad-vestimenta*. Directora: P^{ra}. Dra. Carmen González Román.
- UTRERA CANO, María: *La Galería Alfredo Viñas*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.
- ZORITA RODRÍGUEZ, Cristina: *La Galería Isabel Hurley*. Director: Pf. Dr. Enrique Castaños Alés.



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Críticas de Exposiciones

 *Futurism* en la Tate

María Jesús Martínez Silvente
Universidad de Málaga

Si jugáramos a elegir el motivo cultural que se ha repetido con más frecuencia durante este año nos quedaríamos, sin duda, con los homenajes al centenario del nacimiento del futurismo que han tenido lugar en diferentes ciudades europeas como Milán, Roma, Florencia o París. El más reciente ha sido la excelente FUTURISM de la Tate Modern en Londres, donde se ha mostrado lo más representativo de la corriente artística italiana y el ambiente que la rodeó. En la capital del Reino Unido los de Marinetti han vuelto a mostrar, como ya hicieron en la Bernheim Jeune parisina en 1912, las obras que ilustraron aquellos incendiarios manifiestos que, aún hoy, sorprenden a más de un visitante.

A una primera hilera de trabajos prefuturistas de los primeros años del novecientos -*Luna Park a Parigi* (1900) de Giacomo Balla, *Officine a Porta Romana* (1909) de Umberto Boccioni o *Notturmo a Piazza Beccaria* (1910) de Carlo Carrà- le siguen verdaderos hitos del movimiento como las obras de 1911, *La città che sale* o los *Stati d'animo* boccionianos en sus dos versiones, *I funerali dell'anarchico Galli* de Carrà, o la impactante *Danse du "pan-pan" au Monico*, donde el espectador queda envuelto en el *horror vacui* de Severini y termina siendo parte activa de la obra. Otro de los atractivos de la exposición londinense es el paseo "de puntillas" que puede realizarse por obras donde el efecto recíproco entre el cubismo y el futurismo se hace notar. Esto nos da la oportunidad de ver óleos de los apodados "orfistas" Delaunay o Léger, los cubistas de salón Gleizes y Metzinger, telas tan significativas como el primitivo *Grand Nu* de Braque o la Cabeza picassiana de Fernand Olivier que tanto influyó en esculturas de Boccioni como *Formas únicas de continuidad en el espacio*, también presente en la muestra.

La influencia del futurismo en manifestaciones artísticas fuera de Italia, también tiene su hueco en la galería británica: la respuesta del vorticismo inglés de David Bomberg o Nevison, las obras prerrevolucionarias rusas de Larionov, Gontcharova y el primer Malevich, los trabajos de Marcel Duchamp, Picabia, etc., y quizás uno de los episodios más anecdóticos del universo marinettiano, el caso del futurista francés Félix Del Marle.

Un hecho importante es que se ha obviado tajantemente cualquier obra que tenga que ver con el denominado Segundo Futurismo que, como es bien sabido, está ausente de la frescura y de la cohesión de la primera hornada de artistas que conquistaron el panorama cultural italiano. Atrás quedaron las nimias asociaciones entre futurismo y fascismo sin tener en cuenta cronología alguna o que figuras como Sant'Elia o Boccioni -quizás las dos mentes más lúcidas de la corriente- murieron en la Primera



crítica de exposición

Guerra Mundial y Carrà cambió su rumbo hacia el retorno al orden y la metafísica.

Ha sido una suerte para cualquier amante de las vanguardias poder asistir a este encuentro con la velocidad y la modernolatría, no sólo por ver de cerca las obras de los que querían incendiar los museos -y terminaron con sus engendros colgados de sus paredes- sino también porque tras abandonar la exposición *Futurismo* -o cualquier otra que albergue la TATE- siempre se puede optar por dar un paseo y detenerse en las plañideras de Picasso, esas que tanto influyeron en los artistas italianos después de la guerra y de las que brota el mercurio de la fuente de Calder que tan magistralmente nos advirtió el profesor Juan Antonio Ramírez.

crítica de exposición

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

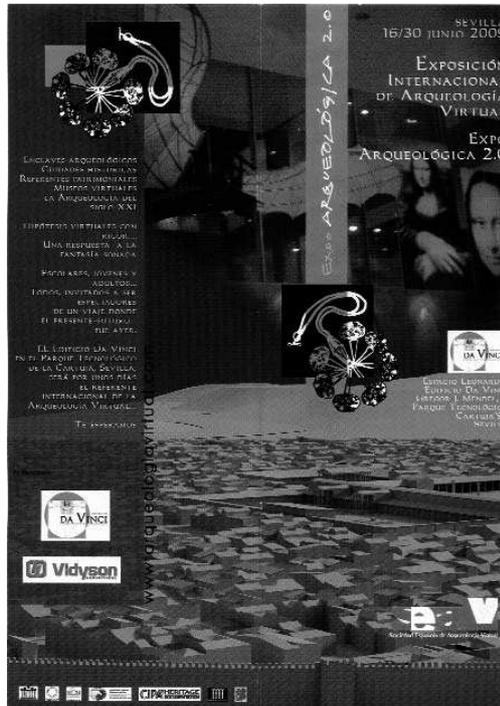
Francisca Torres Aguilar
Universidad de Málaga

Hipótesis virtuales con rigor... Una respuesta a la fantasía soñada. Escolares, jóvenes y adultos... Todos, invitados a ser espectadores de un viaje donde el presente-futuro fue ayer... Éstas son algunas de las frases que aparecen en el díptico que publicita Expo Arqueológica 2.0. Una exposición con carácter internacional que ha venido a complementar el I Congreso Internacional sobre arqueología virtual realizado en nuestro país. En concreto, en La Riconada, Sevilla.

Desde el anuncio de tan magno acontecimiento, sobre todo por el carácter internacional del evento pero fundamentalmente por lo novedoso del tema y el contenido, pionero a todas luces, se vislumbraba como una oportunidad para arrojar un poco de luz sobre el recientemente nacido Patrimonio Virtual. Hay que empezar explicando que el principal promotor de la exposición es SEAV, siglas que corresponden a la Sociedad Española de Arqueología Virtual. Asociación privada que acoge una serie de proyectos institucionales para la recreación digital del patrimonio arqueológico. En muchos casos, este apoyo institucional corre a cargo de universidades que aportan el rigor científico a los contenidos gráficos y que emplean estos foros y exposiciones para la difusión de los resultados de sus investigaciones (figura 1).

Por otra parte, para el interesado en estos novedosos temas el mero anuncio de la exposición resulta un revulsivo en el panorama expositivo tradicional. Ya que todo lo que lleva aparejado el epíteto virtual conlleva una componente futurista inherente a la fantásica divulgación que el medio científico tiene en los medios de comunicación. Para nuestra sorpresa, en el momento de entrar en contacto con la materia nos percatamos de las limitaciones, precisamente técnicas, que presentan este tipo de exposiciones. Como decíamos, este primer contacto con la "sala de exposición" resulta sorprendente a todas luces, ya que la organización del evento escogió el hall de un edificio, en una zona diáfana ciertamente, pero de tránsito, puesto que el edificio alberga en sus dependencias diferentes empresas e instituciones, y con todas las carencias pertinentes al lucimiento del contenido. Disculpable en consideración a la ausencia de objetos patrimoniales u originales, pero el que el contenido esencial de la exposición recaiga en audiovisuales, nos parece suficiente razón de peso para que se hubiera considerado la luminosidad de la sala, la acústica y la comodidad del visitante. Ya hemos desvelado el contenido de la exposición. Se trata de una serie de

crítica de exposición



1. Díptico de la exposición.

diez audiovisuales de corto metraje sobre los proyectos más representativos. Nada más. Básicamente, una muestra de videos promocionales. (figura 2)

A tenor de la escasa difusión que tiene este tipo de proyecto en nuestro ámbito, es remarcable la iniciativa de querer divulgar el contenido de la exposición pero nos parece un esfuerzo baldío cuando no se han tenido en cuenta aspectos tan importantes como, sólo por poner un ejemplo, el lugar (un edificio escasamente conocido y de difícil acceso con la única baza de la cercanía relativa de la Facultad de Comunicaciones de Sevilla y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, para que se hagan una idea). Ni siquiera el soporte de los audiovisuales (evidentemente, pantallas de TV de unas 37" con un reproductor de dvd por módulo y un altavoz) presenta novedad ni eficiencia, ya que la proximidad excesiva de los módulos eclipsa el sonido de unos a otros (no están sintonizadas las grabaciones con una secuencia que permita la legibilidad entre módulos) y el tamaño de la pantalla desvirtúa la calidad de la imagen. En definitiva, ni cumple su labor divulgativa ni informativa, exceptuando los paneles anexos con la información correspondiente a cada proyecto cuyo diseño (atractivo, riguroso y acorde al evento) se ha cuidado y cumple con su cometido. (figura 3)

Podemos entender que el enfoque que se le está dando a la recreación vir-



crítica de exposición



2. Panorámica de la exposición¹.



3. Detalle de uno de los audiovisuales. Rome Reborn.

tual del patrimonio arquitectónico y arqueológico, tenga un carácter básicamente auxiliar, como forma de plasmar tesis y teorías sobre estas materias que en nada afecta al monumento y se convierten, en muchos casos en una forma atractiva de plasmar lo que no se ve. Por ende, a los sumo estos proyectos tendrán una fin vinculado al patrimonio in situ (audiovisuales, interactivos, guías audiovisuales, etc.) que justificaran de cara a la opinión pública la inversión en estos proyectos. Atendiendo a la proliferación de este tipo de productos en exposiciones y espacios patrimoniales de pequeña o gran envergadura, consideramos que esta exposición hubiera sido un primer punto de arranque para la toma de contacto con el público,

¹ Fotografías de la autora.



crítica de exposición

para enseñarle a ver y comprender estas recreaciones, mostrarles sus méritos y ventajas con respecto a otros medios, aunque sea en el formato video tradicional, y en definitiva, dando un paso hacia delante que aún está por dar.

Relación de webs de algunos proyectos como sugerencia para su consulta:

<http://www.arqueologiavirtual.com/seav/index.html>

<http://www.romereborn.virginia.edu/>

<http://www.dublin.ie/environment/heritage.htm>

<http://www.museomav.com/>

<http://videalab.udc.es/>



crítica de exposición



A veces, siempre: Robert Mapplethorpe. CAC Málaga,
11 de septiembre/ 15 de noviembre de 2009

Miguel Ángel Fuentes Torres
Investigador vinculado a la UMA

“...lo que denominamos identidad es un logro siempre precario que es constantemente socavada por los deseos reprimidos que constituyen el inconsciente”.

JOSÉ MIGUEL G. CORTÉS

De dentro hacia fuera. Recordar la intimidad de la mirada. Atesorar la calidez de las horas arrebatadas al paso del tiempo mientras la curvatura del espectro anacrónico de los días que transcurren se divierte en su fortaleza de irreplicable belleza. Como imágenes que se instalan en la memoria intacta del espectador, la piel se va componiendo mediante la intangible presencia de las manos que ansían la levedad del tacto. Así, en la constancia del instante y en la inconsistencia de la verdad sumisa se va construyendo la historia de los cuerpos.

Casi en este extinto año que requiere de su temporalidad la seguridad de su finitud, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, trae hasta el espectador la ubicación atemperada y precisa de una extensa colección de fotografías en las que su responsable, Robert Mapplethorpe queda, a veces (siempre), representado de alguna forma. Esta circunstancia avala la importancia de la misma, asegurando, incluso, la indagación sobre diversos aspectos que, en su constante discurrir, construyen la muestra desde dentro hacia fuera. De hecho, en todo momento, la sensación de plenitud fotográfica se aprecia constatando la importante labor desarrollada, en su particular parcela de trabajo, por este autor. La imagen se convierte así en detalle que acumula detalles, presencia que enmarca experiencias y soporte que re-conduce la visión hacia otros lugares en los que también se reconoce como si de un simple juego de relaciones se tratara: exponer lo evidente para mostrar lo subyacente.

Mapplethorpe es por encima de todo fotógrafo, observador de su realidad y artífice de imágenes. Profundiza con elegancia y solvencia en los matices del soporte al tiempo que relativiza la fuerza de las expresiones, los gestos, las acciones y los momentos, derivando su preocupación hacia el clímax de lo acontecido. Sus inicios en el medio son reflejo de su propia trashumancia cotidiana, un deambular que le imprime una fuerte amplitud de perspectivas, todas ellas clarificadoras. Su interés por

crítica de exposición



1. ROBERT MAPPLETHORPE *Self Portrait*, 1982
Gelatina de plata 41 x 51 cm *Self Portrait*, 1982
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Reproducido con permiso.



2. ROBERT MAPPLETHORPE *Lydia Cheng*, 1985 Gelatina de
plata 41 x 51 cm *Lydia Cheng*, 1985 © Robert
Mapplethorpe Foundation. *Reproducido con permiso*

la fotografía participa también de una aproximación al sentido y significado del soporte como vehículo expresivo. No en vano, sus trabajos acaban incidiendo en la utilización de la Polaroid, mucho más cercana a esa inmediatez de la que hace gala en numerosas propuestas. Sin embargo, sus orígenes le llevan hasta el siglo XIX, teniendo en Nadar a uno de sus grandes pasiones para luego ir centrando su objetividad hacia las reminiscencias pop y las aperturas del conceptualismo en el Nueva York de los setenta. Allí se convierte en testigo y participante de la escena underground, situando sus intenciones en el marco de la publicidad y recogiendo, de igual forma, todas las connotaciones de los círculos creativos del momento. Es desde aquí donde parte el recorrido de esta muestra que finaliza prácticamente con la muerte del artista en 1989, evidenciando la enorme capacidad de reducción del sentido de la acción a pequeñas instantáneas llenas de historias, repletas de un extraño artificio pero singulares en su pequeña parcela de reconocimiento. Su universo fotográfico se

crítica de exposición



3. ROBERT MAPPLETHORPE *Orchid*, 1985
Gelatina de plata 41 x 51 cm
Orchid, 1985 © Robert Mapplethorpe
Foundation. Reproducido con permiso.



4. ROBERT MAPPLETHORPE *Lisa Lyon*, 1982
Gelatina de plata 41 x 51 cm
Lisa Lyon, 1982 © Robert Mapplethorpe
Foundation. Reproducido con permiso.

eleva sobre un cúmulo de apreciaciones que circulan entorno al retrato, el bodegón o el estudio del cuerpo humano, a la postre, pistas que nos ilustran sobre su giro clasicista. Y en todo el proceso, el sexo como lugar hacia donde dirigir la atención del objetivo, proyectando aquí la impronta de un creador auspiciado por un interés perenne. Ante el objetivo de su cámara posan toda una extensa gama de personajes, artífices, realizadores, a veces reconocibles, a veces anónimos pero siempre hacedores de la realidad que de manera precisa se instala en sus ojos.

En esta ocasión son varias las series que se presentan bajo el halo de reminiscencia conmemorativa, de retrospectiva que acerca hasta el espectador una compleja, pero accesible, contemporaneidad de la fotografía. Al juego implacable de la Polaroid se une la elegancia del blanco y negro como marco de representación, atribuyendo a las composiciones un sentido de eternidad, de estar ahí desde siempre. Su incorformismo aparece siempre en su forma de afrontar las disposiciones que la vida le preparó no si cierta voracidad intimista. Al respecto, Peter Weirmair afirma que *“las fotografías polaroid también se convirtieron en el reflejo de una personalidad aún bastante “activista”, captada en instantes cándidos pero profundamente personales”*. Localizamos aquí esa pretensión de trascender, de apremiar en la captación para deleitar con el instante la confrontación presente en la realidad que día a



crítica de exposición

día marcaba su devenir como ser humano. Estamos, por tanto, ante una mirada ante la vida, ante una disposición que nacía del propio individuo y desembocaba en la misma sociedad. Así, cuando Blas Fernández Gallego se refiere a Mapplethorpe lo define como *“una nueva versión del dandy rebelde, no revolucionario, aflorando a la sociedad puritana americana un enfrentamiento morboso, la utilización del hombre de color como objeto sexual deseable, eróticamente envidiable y que puede extenderse a los estratos sociales que desdijeron a la par que “utilizaron” ese comportamiento”*.

Desde dentro hacia fuera, así parecen funcionar las imágenes que pueblan los muros blanco del espacio expositivo. Es aquí donde re-toman la sensación de aproximación al momento mediante la interpretación visual que resulta de su contemplación calmada, asumida desde la intimidad del espectador que también participa de la generalidad que supone su inmersión en la dimensión espectacular. Y por encima de todo el sujeto o el cuerpo, sus dimensiones y sus posibilidades arrebatadas al tiempo mientras se construye la escena para dejarse llevar después por la celeridad de la continuidad consumada. Intentar averiguar que nos dicen las miradas de quienes se acercan hasta el objetivo de Mapplethorpe es indagar no solamente en la constancia del individuo en su naturaleza (Cynthia Slater, 1980) sino también en el reflejo de sus ojos como lugar donde desemboca la vida (Deborah Harry, 1978).

Por otra parte y atendiendo al sentido interior, es decir, a la mirada interna que sirve de trampolín para la experiencia, resulta intrigante pensar en la intrahistoria de las imágenes, en esas conversaciones previas al disparo definitivo, al sentido de conclusión que destilan esas composiciones donde la marea primaria del ser humano se traviste bajo la “apariencia” de sexo programado (Marty and Veronica, 1982). Además, todo ocurre en un estudio, en una habitación, aislada, sumida en el deseo de apertura y reclamo que supone la persistencia de quien asevera con la cámara mientras construye pequeños trozos de cotidianeidad. Su tiempo y su memoria son los pilares sobre los que también se levanta la maestría de quien, con pocos medios, es capaz de transmitir tanta humanidad: ahí reside igualmente la singularidad del medio fotográfico. Incluso, cuando su interés se acerca hasta la naturaleza, ésta aparece individualizada y evocadora, haciendo que sus verdades lleguen hasta nosotros como pequeñas intimidades que nos hacen más humanos.

Toda la producción de Robert Mapplethorpe confluye en su idea de belleza, una belleza que circunda sus fotografías y es depositada en los ojos de quien es atrapado por su objetivo, en las líneas de los cuerpos que juegan en la proximidad de los espacios, del sexo que tanto nos define y acaba por confundir las rutinas, de la naturaleza que, a veces (siempre) se constata en cada uno de nuestras decisiones. Los vicios las virtudes, los deseos y las frustraciones son también esenciales puntos en



crítica de exposición

los que se detiene su interés, materializando las carencias de una sociedad que, en su heterogeneidad, descubre la hipocresía de quienes delatan para luego asentir en silencio. Si establecemos un camino desde que se compone la imagen en el obturador hasta la definición de la luz en el papel, la fotografía solamente puede tener sentido si es admirada por otros ojos, los del espectador que tiene que desentrañar el secreto de sus proporciones, la magia de sus contrastes, la plenitud de las horas que son depositadas con esmero en la emulsión. Posiblemente, con todas las ambigüedades que resulten de las diferentes interpretaciones que se deriven en la observación de la obra de este descubridor de realidades, habrá que indagar en todo lo que nos lega como medio de confrontación para descubrir otras formas de entender y apreciar el arte de mostrar todo sin más pretensión que alertarnos de lo que somos en realidad.

 *El color y el gesto: Carlos Barceló en el Ateneo de Málaga del 15 al 30 de Abril de 2009*

Miguel Ángel Medina Torres
Universidad de Málaga

Cuantos han escrito acerca de la obra artística de Carlos Barceló (Málaga, 1943) coinciden en señalar el absoluto protagonismo del *color*. Quien contempla sus pinturas percibe un estallido de tonalidades, una gran diversidad de gamas –a veces violentamente enfrentadas, otras complementándose- pero siempre en *equilibrio*. El propio artista reivindica el protagonismo absoluto que tiene el color en sus pinturas: para él, el color es a la pintura lo que las notas a la música.

Iniciado en su juventud en el dibujo y la pintura académicos pero de formación eminentemente autodidacta, Barceló halló su forma personal de expresarse en un camino que muy pronto lo alejó de los lenguajes figurativos, internándole en las sendas de (o hacia) la abstracción. En este camino, la gama de colores predominantes ha ido cambiando, reflejo de la necesidad vital del autor de permanecer en continua exploración, de su afán por no repetirse. De forma que una contemplación diacrónica de sus obras permite clasificarlas en series temporales sucesivas: a cada gama cromática preponderante y a cada forma de aplicar el color en sus composiciones les da un tiempo... y cambia antes de agotarla. Así, según la historiadora del arte Bernardina Roselló, en el conjunto de sus obras más antiguas en el tiempo predominan los colores fuertes y primarios, aplicados en bandas (paralelas, cruzada o convergentes), mostrándolos francamente como son, sin complejos; en cambio, en la más reciente *Serie Naranja* (que el propio Barceló declara que ya va dejando atrás) encuentra una mayor dispersión de la tonalidad, una mezcla más evidente, un menor hieratismo.

La exposición de pintura en el Ateneo de la segunda quincena de Abril de 2009 la concibió Antonio Suárez (su organizador) como una colectiva de tres autores cuyas obras no tienen nada en común. Para la ocasión, Carlos Barceló expuso obras de sus etapas más recientes, constituyendo un adelanto de su inmediatamente posterior y más completa exposición –ésta individual- en la Galería Orfila de Madrid (*La Acción del Color*, del 15 de Junio al 4 de Julio de 2009). En todo caso, una adecuada síntesis visual de cómo entiende y concibe el arte. En el frontispicio de su espacio *web* (<http://cbarcelo.eu>), Barceló declara que, para él, “*el arte, tanto en su acción como en su pronunciamiento, es materia del instante preciso*”. Su arte se manifiesta a través del uso equilibrado del color en óleos, acrílicos, técnicas mixtas y *collages*. El trabajo lo inicia con una cuidada selección de la superficie pictórica (lienzo, lona, madera o cartulina) en función de lo que tiene pensado pintar en ella y no culmina hasta que tiene la obra enmarcada, bastantes veces componiendo dípticos o polípticos. Pero el momento más importante y sublime –y, a la vez, más complicado- de su proceso creativo se produce antes de iniciar la realización material de la obra, justo cuando la misma es

concebida en su mente, alimentándose de recuerdos, de ideas, de visiones fugaces, de hechos vividos o sufridos. En este sentido, la obra de Barceló nunca es puramente abstracta, por cuanto siempre refleja –con mayor o menor intensidad- sus propios estados anímicos y vivenciales. De esta manera, su pintura puede ser interpretada como un *psicograma* en que quedan registrados de forma espontánea estados emocionales que abarcan una extensa gama, desde la depresión a la euforia. Y lo hace de tal forma que –como apuntó la historiadora del arte María Jesús Martínez Silvente- se manifiesta como “*un diario íntimo y personal pero a la vez abierto a los demás*”; esto es, la polisemia intrínseca de estas obras expresivas permite –e incluso promueve- que cada espectador pueda hallar reflejados en ellas –más allá o por detrás de los estados anímicos del artista- sus propias sensaciones. La selección de obras expuestas en el Ateneo es una buena muestra de ello, expresando ímpetu y entusiasmo, sosiego y calma, desgarró y dolor, inestabilidad e inquietud, alegría y plenitud.

Con frecuencia, Carlos Barceló introduce significantes extrapictóricos en forma de letras y números en estarcido que, las más de las veces, son referentes de su propia biografía personal. Así sucede en “*Situación inestable*” (una obra en técnicas mixtas sobre madera), donde introduce sus iniciales (CB) y los dos últimos dígitos de su año de nacimiento (43). También en “*Mi número*” (técnicas mixtas sobre lona), donde figura la edad que tenía cuando la pintó, además de la huella en negro de la palma de su mano izquierda abierta, signo que remite automáticamente a momentos primigenios de las manifestaciones artísticas del ser humano. Otra obra en la que hace uso de letras y números en estarcido como elementos simbólicos es la técnica mixta titulada “*No a las guerras*”, que gustó mucho en el Ateneo, a cuyos fondos artísticos pertenece en la actualidad por donación de su autor.

Una vez preconcebida una nueva idea en su mente, el resto es lo más fácil. Así lo confiesa Barceló: “*Lo que yo hago es fácil... Es dejarse llevar por la mano... La mano te lleva y tú mismo, con la mirada, sabes si tienes que seguir, si tienes que parar o tienes que complementar con algo*”. De esta forma, en la ejecución de su pintura, Barceló permite la libre expresión del subconsciente en un ejercicio de automatismo psíquico. En este sentido, su obra pictórica es hecha realidad a través del *gesto*. Por tanto, junto con el protagonismo absoluto del color, la *gestualidad* es el segundo signo inequívoco del camino personal hallado por Barceló para expresar su arte. Una gestualidad matizada –cada vez más en su obra- por la inmediatez y la instantaneidad. El artista declara: “*Últimamente, soy muy impaciente: lo que quiero es rapidez de ejecución*”. Una rapidez que el óleo no le puede dar, motivo por el que últimamente utiliza con mayor frecuencia la pintura acrílica.

Color y gesto son consustanciales al arte de Carlos Barceló, un arte que es forma de vida y modo de expresión, uno y único, siempre igual y en continua evolución. Con el color y el gesto se ha hecho realidad su obra reciente expuesta en el Ateneo de Málaga y en la Galería Orfila de Madrid y del color y del gesto cabe esperar que nazcan las futuras exploraciones de este pintor, que ha sabido preservar la *juventud* de su pintura, hacerla *atemporal* y, a la vez, de *éste* y de *todos* los tiempos.



crítica de exposición

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

Emilio Chavarría

A Rafael Alvarado.

Desde el momento que atravesamos la puerta de la galería o del museo para ver una exposición de Francisco Peinado, irremediamente nos encontramos con el lenguaje visual propio y original de este artista, el cual viene utilizando desde hace ya bastante tiempo y que no es extraño para aquellos que conozcan su trayectoria pictórica, al que podríamos llamar, para entendernos, una *escritura personal* o lenguaje que contiene en sí su gramática y su retórica, por lo que es posible *leer* sus textos sin tener que salirse fuera de ellos; es decir, sin buscar una interpretación o un discurso que se halle más allá o detrás de los mismos aunque lleve el nombre o la pose de *estética*, pues lo único que se puede encontrar queriendo salir fuera-del-texto es *nada*; no hay nada detrás o más allá de las obras, pero esta nada hay que entenderla en todo caso en el sentido de algo: la inmensidad espacial del vacío o la eternidad temporal de la soledad; esto es lo que podemos encontrar detrás si nos empeñamos en buscar ahí: nada, vacío y soledad, pues todo lo demás lo tenemos, como siempre, delante de nuestras propias narices, si se me permite la ruda expresión. Así, el sentido se halla contenido en el propio *texto pictórico*, en la materialidad de la propia cadena narrativa y textual de las obras. Todas sus imágenes están inscritas dentro de un sistema interno de significantes textuales determinado y en el juego de sus diferencias y alteraciones, por eso es preciso prestar atención a lo que el propio texto nos muestra: una historia, gramática y retórica textual propia, que podemos incluir dentro de la categoría estética o figura retórica de la *parodia* y su *lógica* textual: intertextualidad, cita, imitación, estilización o transformación de géneros, en este caso populares. Una imitación y transposición estilística con función lúdica, crítica o ridiculizadora bastante explícita. A su vez, como toda parodia es en cierta medida una especie de homenaje a los géneros parodiados, en las obras de esta exposición podemos suponer el aprecio del artista por estos géneros de la fantasía popular e infantil que el séptimo arte ha llevado a la pantalla.

El propio título de la exposición, *La ruta del oro*, nos traslada desde el principio al mundo del imaginario colectivo de las películas del oeste, lo que se confirma en cuanto vemos algunas de sus obras, repletas de su exuberante temática más tópi-

crítica de exposición



1. FRANCISCO PEINADO: "Valle minero" 2008-2009 óleo sobre lienzo 89,5 x 116,5 cm.
2. FRANCISCO PEINADO: "Cerdo cochino gold" 2008-2009 óleo sobre lienzo 200 x 300 cm.

ca: pistolas y sombreros de *cowboys*, caravanas y diligencias con sus caballos, campamentos en un valle minero, una carreta atravesando un sendero en una escarpada montaña, tiendas de campaña, casa encantada o/y prostíbulo, calaveras, bandera, e interiores y paisajes típicos de este género cinematográfico *popular*; pleonasma sometido al lenguaje y a la mirada expresionista con que nos tiene acostumbrado el artista, en una nueva vuelta de tuerca en su juego con los mitos más conocidos de ese imaginario cinematográfico estadounidense, que también es el nuestro. La anterior exposición que visité de este pintor -no sé si se corresponde cronológicamente con la última suya- estaba también marcada por la intertextualidad de uno de los mitos más populares de Hollywood: King Kong, el mito de la bestia y la bella.

Ahora, todas las obras de esta exposición están referidas a uno de los temas míticos más tratado por este género popular del *western*: la búsqueda del oro, que en la obra expuesta de dimensiones más amplia lleva el significativo título, escrito en el propio cuadro, *Cerdo Cochino Gold*, expresión de lenguaje híbrido, popular y despectiva, para aludir a la ambición de dinero que gobierna, dirige y domina, al parecer, nuestra sociedad y nuestras vidas, con lo que nos encontramos con un primer sentido con que encauzar nuestra visión de la exposición; además, la palabra *oro* aparece escrita reiteradamente en su colorido esencial en la mayoría de las obras expuestas.

Pero este tema dominante del *western* americano está alterado por la libertad de articulación y mezcla heterogénea de sus elementos, pues resulta que algunas veces, o bien la carreta está tirada por *cerdos* en vez de caballos, y en la lona que la cubre se puede ver la figura de *Mickey Mouse* junto al nombre escrito de nuestro presidente del gobierno, *Zapatero*, y un eslogan político, *queremos oro*, con una onomatopeya en consonancia más bien con el tebeo que con el comix; o bien, otra carreta está tirada por escorpiones y escrito en la lona-pancarta el lema *Darling Gold*, aparte de otras alusiones escritas a este tema del oro como *Gold Zapatero*, *I want*

3. FRANCISCO PEINADO: "Warning"
2009 óleo sobre cartón 81 x 120 cm.



gold zapatero, *Brat president*, así como otra diligencia que lleva como referente pintado en su lona un gran revólver. Estas alteraciones deconstructivas del imaginario ficcional se revela en otra ocasión mediante la exposición de unas amenazadas carretas, en típica formación circular, que parecen se defienden -warning- de su enemigo, en este caso un enorme escorpión de color negro, entre otras perturbaciones y perifrasis de similar parecido, si bien el artista se ha cuidado mucho de incluir en esta sátira burlesca sobre nuestro *imaginario occidental de pistoleros* a los perdedores y víctimas de siempre: los valientes guerreros indios, quienes quedan un tanto *al margen* de la parodia, y que en todo caso están oportunamente representados en forma zoomórfica, unas veces como el mal -escorpión-, siguiendo en ello el juego paródico del propio imaginario occidental de imaginarlos como negros, salvajes y de peligrosa y mortal mordedura, -flechas-; otras, como un aparente y extraño animal que sale de entre las montañas con forma redondeada y alargada en figura de *pluma* color *rosa*, y en cuya *cabeza* unos sorprendidos y asombrados ojos contemplan a la carreta del revólver, juego paródico de nuevo sobre el fantasmático imaginario occidental de unos *seres* con un desmesurado y salvaje apetito sexual, -bicha rosada-; o en otras ocasiones vistos como la misma muerte canina, -calaveras.

En realidad, esta exposición de Francisco Peinado constituye en nuestra consideración particular un *pastiche* satírico y burlesco; o dicho de otra manera, el *collage* transtextual y paródico de variados géneros populares entronizados por los medios de comunicación de masas contemporáneos del cine y la televisión: dibujos animados y películas del oeste; así como también por el género popular más reciente de los carteles de comunicación de propaganda política, escrita en este caso, que el artista re-crea en un diálogo particular entre ellos dando forma así a un nuevo mundo fantástico con el que se rompe y subvierte doblemente la idea de unidad, coherencia o verosimilitud del discurso racional e incluso ficcional. Toda esta transestilización de géneros constituye el mundo imaginario que en esta ocasión el pintor



4. FRANCISCO PEINADO: "Johnny veneno" 2009 óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.

Francisco Peinado nos muestra con su particular humor crítico a través de la imitación y transformación paródica de géneros populares y su sátira cómico-política.

Destacar, paralelamente, los diferentes, variados y significativos contrastes, como por ejemplo el pictórico entre la intensa gama cromática de colores marrones y negros utilizada para los interiores recargados de objetos y personajes, y el mucho más matizado colorido de los paisajes exteriores de una naturaleza radiante: amarillos, azules, tierra -rojo o carmín-, anaranjados, ocre o blancos entre otros; contraste comparable con otros temáticos que de nuevo podemos encontrar entre los exteriores, donde aparece reiterada una serpiente de sobresaliente *lengua* bífida, y los interiores, en los cuales los personajes o *cowboys*

aparecen representados con su reiterada *mirada* bifurcada de ojos desorbitantes en forma de resorte cómico. Antítesis otras veces conseguida a través del procedimiento textual del *travestimiento*, como sucede por ejemplo en el caso de los caballos, travestidos de cerdos -corceles *yankees*- y de escorpiones o alacranes -caballos *salvajes*-, siguiendo en todo ello la lógica semántico narrativa de los textos que venimos señalando. O bien la oposición entre la nocturna *cena canibal* y la diurna *engañifa* del hombre blanco. Y entre estas disparidades contrastivas, el elemento de *burla* asimismo insistente de los *muñecos* de la fantasía *disney*; aparte de otros diseminados *animales* con doble antena, como el más que llamativo de la cabeza del enorme *pene-fusil* en la obra primordial de esta exposición. Asimismo, otra característica importante de este lenguaje expresivo de Francisco Peinado se encuentra en la *mirada* pictórica de su fabulación, en la *focalización expresionista* en la que encuadra sus textos, en una nueva mezcla textual esta vez de diferentes y retorcidas perspectivas superpuestas.

Por otra parte, la *des-figuración* a las que somete a sus personajes, ya sea a través de la acción de un aparente baile en la *cantina*, en la que sobre el pistolero vestido de negro y sobre fondo oscuro destacan lúdicas y sensuales formas de tonos *rosa* y manjares de color rojo. Así, en la obra principal e hiperbólica que culmina esta exposición, podemos observar a un *scheriff* falocéntrico con su placa, y un sombrero donde casi apenas se puede apreciar el emblema nazi, enfrentándose a un pistolero con el enorme fusil- *pene-rosa*. En la misma obra, la formidable diligencia repre-

senta en esta ocasión a la ley, palabra escrita repetidamente sobre la loneta, y en cuya parte trasera observamos la figura de una mujer asombrada o estupefacta (de qué) que mira el duelo y grita, o más bien lo contiene, en un claro juego intertextual con el conocido cuadro de Edvard Munch, y cuya silueta la recorre un trazo de color *rosa*; diligencia sostenida en esta ocasión por un extraño y monstruoso animal híbrido por cuya cola hendida y vertical eyacula una copiosa sustancia *rosa*. También podemos contemplar en esta obra las diferentes temáticas de los lemas, las calaveras y dibujos animados, y el juego asimismo intertextual de los diferentes estilos, procedimientos y técnicas pictóricas consumadas todas ellas en este texto límite.

Todo esto en el bien entendido sentido del más *libre* juego de la imaginación fenoménica y semiótica con la realidad y la ficción respectivamente, en la que desaparece cualquier atisbo de identidad estable o establecida, y su lugar lo ocupa una fantasía desbordada en su continua movilidad y transformabilidad de contrastes, cambios, diferencias y desviaciones del código recibido de *sentido*, ya sea en su modalidad real, ficcional o pictórica.

Si bien la asociación entre el oro y nuestra situación económica y política actual, en su dimensión global o geo-occidental, puede resultar evidente como una primera lectura literal, e incluso la semejanza paródica entre las caravanas del *western* en busca del oro y las caravanas *electorales* en busca del nuevo oro, el voto, parecen evidentes como decimos, mucho más interesante se nos aparece la combinación y mezcla heterogénea de las imágenes como sintaxis y semántica del lenguaje visual, donde *la imaginación* ocupa su verdadero lugar al presentarnos una realidad transformada y creada a base de la apropiación polifónica de registros estilísticos o retóricos, temático visuales, provenientes del mundo fantástico del cuento y del cine. No menos interesante resulta la combinación y mezcla heterogénea de *la materialidad* de los procedimientos pictóricos como constituyentes morfológicos de la expresión visual, donde la pintura está situada al mismo nivel textual que el componente anterior, en su representación de una figuración mediatizada por la apropiación de formantes materiales de diversos registros estilísticos y pictóricos provenientes del propio mundo de la historia de la pintura: expresionismo, figuración, abstracción, o técnicas de pinceladas puntillista o pintura plana entre otras manifestaciones, consiguiendo a través de estas diferentes *texturas* el volumen, profundidad y perspectiva sobre la pintura plana.

Si entramos ahora en el ámbito espacio-temporal de los textos de esta exposición, su diégesis, podemos observar la mezcla y convivencia de universos heterogéneos en su composición. Sobre el universo espacio-temporal dominante y básico de la narración, el *western*, se transponen y mezclan los elementos ficcionales del género de los dibujos animados con sus distintas temáticas por un lado, y elementos históricos pertenecientes al presente político por otro. De esta forma, en el espacio diegético de una obra se produce el *anacronismo textual* de unir y salpicar en una misma acción detalles estilísticos y temáticos pertenecientes a universos espacio-



temporales diferentes. Así vemos como se introducen y reúnen en el mismo universo espacio temporal del cuadro universos espacio temporales de otros géneros, en un mestizaje de cowboys o caravanas del género del western americano con Mickey Mouse, los tres cerditos y Zapatero por ejemplo. *Transformación pragmática* o modificación de los elementos de la acción y de los objetos por una parte, y mezcla heterogénea de géneros por otra, que constituyen la técnica y estructura básica, así como la originalidad sobre la que se construye esta narración intertextual de Francisco Peinado, creando con ello, en consecuencia, un nuevo universo espacio-temporal inédito o fantástico donde reside en parte el asombro, la sorpresa -o sonrisa- que puede sentir el espectador. Al mismo tiempo, esta mezcla de espacios temporales pertenecientes a diferentes esferas genéricas de la ficción, conlleva la *transposición de valores axiológicos* de unos a otros universos. De esta manera *Zapatero*, o la política por ejemplo, sufre una desvalorización negativa a causa de estar integrado en el universo diegético espacio temporal de los dibujos animados y vaqueros del oeste, con lo que se produce también una sensación de *burla* o comicidad, rebajamiento percibido en forma de desmitificación en unos casos, o de crítica en otros, fácilmente reconocibles por el espectador.

Magnífica, por tanto, esta nueva propuesta intertextual y dialógica de Francisco Peinado, donde la imaginación, el humor o la burla y la mezcla de imágenes pertenecientes a universos diegéticos diferentes, están todas ellas unificadas en su pertenencia a un único universo hipertextual de la fantasía popular de narraciones, fábulas ficcionales y pictóricas, resueltas en la clave de una parodia satírica del imaginario ficcional de occidente; transtextualidad de la cual Francisco Peinado se apropia en un auténtico reto imaginativo de creación entre la pintura y los modernos medios tecnológicos masivos de creación de imágenes, situando con ello a la olvidada y marginada pintura, según algunos agotada y fuera de lugar en este fin de la modernidad, en un nuevo y destacado puesto en esta, como quiero llamarla, *confusa etapa histórica de transición entre edades* que nos ha tocado vivir; donde parece, paradójicamente, que los agotados por saturación son ahora aquellos medios que desplazaron en su día a la pintura, en una vuelta cómica de lo reprimido; al menos en obras de alta calidad como es ésta de Francisco Peinado según mi opinión, y otras obras de artistas extranjeros de la talla de Jonathan Meesl y Albert Oehlen, o nacionales como Curro González o Matías Sánchez. Exposición, finalmente, que hay que agradecer a la espléndida sala, Galería JM, y a su director Javier Marín, que nuevamente nos regala muestras de su buen hacer y coherencia estética de sus siempre arriesgadas propuestas artísticas.

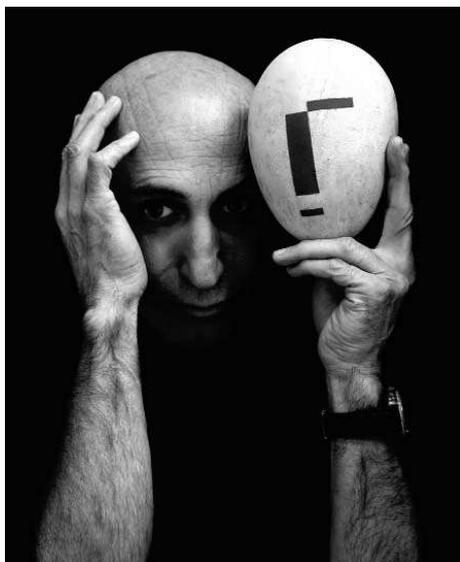
crítica de exposición

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

Tecla Lumbreras Kraïel
Universidad de Málaga

La historia de los museos va unida a la historia del coleccionismo, a ese afán por poseer objetos “raros” y “maravillosos” que se manifiesta a muy temprana edad para poco a poco ir desapareciendo a medida que crecemos. En la génesis de *Museum In The Mirror*, cuyo nombre evoca la célebre canción de Michel Jackson *Man In The Mirror*, está esa pasión coleccionista, la del artista Diego Santos (Málaga, 1953), que refleja no sólo los gustos personales de este polifacético creador (pintor, escultor, diseñador de muebles e interiores...), sino también las influencias que recorren sus producciones, y que confirman la conocida frase de Picasso, “¿Qué es en fondo un pintor? Es un coleccionista que quiere crear una colección haciendo él mismo los cuadros que le gustan de otros. Se comienza así y, luego, se va convirtiendo en otra cosa”. Aunque, en el caso de Santos, también sería válida la inversión que Juan Pablo Wert y Miguel Morán hacen de estas imaginativas palabras en *El Arte de Construir el Arte* (1992): “¿Qué es un coleccionista? Un pintor al que curiosamente ya le han pintado otros los cuadros que quería pintar y al que, por tanto, solo le queda comprarlos” o, yo añadiría, “apropiárselos”.

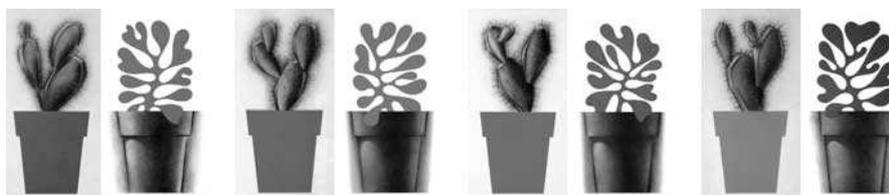
La “apropiación” de objetos identificados o inidentificables, es decir, aquellos de los que desconocemos su autoría, y su contextualización artística, en cuyo origen está uno de los creadores más influyentes del siglo XX, Marcel Duchamp, ha sido una constante en la trayectoria del artista malagueño. Valga como ejemplo, la exposición *Bajondillo/Totems para una playa* (1984) en la que los troncos pintados con formas de animales que adornaban la playa del Bajondillo, en Torremolinos, son elegidos como piezas artísticas para la muestra celebrada en la galería de arte del Colegio de Arquitectos de Málaga; o la instalación en la mencionada sala de *Marco's Mini Bar* (1985), un “pub” diminuto situado en la misma localidad costera. O, en fin, la más extensa cartografía de la Nacional-340 en su paso por la Costa del Sol para constituir un plano-guía de monumentos, muebles y objetos decorativos recogidos en el catálogo-libro *El Estilo del Relax* (1987), recientemente reeditado, ampliando su campo temporal y espacial con un segundo volumen titulado *El Relax Expandido* (2010). En todos estos trabajos Santos se muestra como un buscador, un “google”, si utilizamos una terminología tomada de la informática, que encuentra elementos de origen diverso con los que recrea pequeños universos fortuitos.



1. Foto de Diego Santos fotografiado por Pepe Ponce.

Será a partir de los noventa cuando el artista dirija su atención a la Historia del Arte y comience a reinterpretar las obras de los maestros modernos en una serie de exposiciones que se suceden a lo largo de la década. Así, a la más temprana de *Pensar en Silencio* (Sala de la Caja de Ahorros de Antequera y Galería Pedro Pizarro, Málaga, 1991), en la que rinde homenaje a los cubistas Braque, Picasso y Gris, le sigue *Museum* (Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 1992), donde incluye a Leger, Magritte y Giacometti, hasta llegar a *The New Museum* (Galería La Buena Estrella, Málaga, 1996), que extiende sus referencias a Calder, De Chirico, Modigliani, Matisse, Calder y Man Ray. Y ya en el nuevo siglo, *Decodrama* (Sala Alameda, Málaga, 2001) y *Pensar en Silencio* (Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2006), que continúan y amplían la senda de sus trabajos anteriores. Sin duda, la obsesión de numerosos artistas, en especial de Picasso, por versionar algunos cuadros famosos de la pintura universal es la misma que guía la exploración de Diego Santos sobre los mencionados autores, intentando conocer sus obras desde dentro y estableciendo un diálogo abierto con sus admirados creadores.

Sin embargo, es en *Museum In The Mirror* donde da un paso más en su esfuerzo recolector y sincrético al situar, junto al conjunto de sus recreaciones (más de ochenta obras entre pinturas, dibujos, esculturas, objetos y fotografías), cincuenta y siete litografías y veinte heliogramas de los artistas más destacados de las vanguardias del siglo XX, pertenecientes a su colección particular. Con todas ellas, dise-



2. Cactus.

ña un museo ideal a modo de “collage” expandido, conformando una unidad-instalación, en la que todas las piezas encajan como en un puzzle y en la que subyace un deliberado eclecticismo y libertad personal, de múltiples opciones, abiertas a la reinterpretación de cada uno de los autores elegidos. Ejemplos de este tipo aparecen actualmente en todos los ámbitos del arte visual y sonoro en los que se utilizan imágenes, sonidos o conceptos del mundo circundante y se recombinan para crear una obra nueva. En este sentido, el trabajo de Diego Santos sería equiparable al realizado por los músicos de “hip-hop” cuando “samplean” muestras de los discos de otros artistas, dando lugar al “remix”, donde la versión reemplaza a la creación hasta crear infinitas ficciones narrativas.

Finalmente, el artista-coleccionista deviene en director artístico del museo y agrupa las obras siguiendo criterios basados en los elementos propios del lenguaje artístico (color, forma, volumen, perspectiva, significación), bajo los sugerentes títulos: *En La Luz y La Alegría, Atelier Black Déco, Construyendo La Forma, Trazo y Ensamblaje, Cosas Representaciones, Sueños Surrealistas y La cámara Como Prótesis*. En ellos resume y compendia sus homenajes a corrientes y estilos como el Fauvismo, el Arte Negro, el Art Déco, el Cubismo, el Dadaísmo o el Surrealismo y, muy especialmente, a la pureza del color en Matisse, la simplificación formal de Brancusi y Giacometti, las nuevas perspectivas constructivas de Picasso, Braque, Gris, Leger y Chagall, el nihilismo y la ironía de Duchamp, las provocaciones dadaístas de Meret Oppenheim, las recreaciones oníricas de Dalí, Cocteau y Magritte y, por último, las surreales imágenes de Erwin Blumenfeld, Man Ray, Brassai, Herbert List, Marie et Borel, Nora Dumas o Florence Henri.

Toda una lección de Historia del Arte, a la luz de un contemporáneo.

crítica de exposición

■ *Oscar Niemeyer. Del 17 septiembre al 10 enero de 2010. Fundación Telefónica, C/ Gran Vía, 28. Madrid.*

Cristina Navajas Jaén
Investigadora vinculada a la UMA

Comisariada por Lauro Cavalcanti, la muestra *Oscar Niemeyer* llega a Madrid gracias a la Fundación Telefónica, en cuyo emblemático edificio de 1929 podremos disfrutarla hasta el 10 de enero. Se trata de una exposición itinerante originalmente ideada con motivo del centésimo aniversario del artista en 2008. Celebramos así la trayectoria de este arquitecto brasileño que activo a los ciento dos años sigue siendo capaz a su lúcida vejez de emocionarnos con cada trazo marcado, según él de manera automática por su intelecto, y que no es otra cosa que el fiel reflejo de una vida llena de pros y contras que ahora recuerda con ternura.

Comenzaremos el recorrido por la muestra, estableciendo una interesante conexión entre nuestro itinerario, y la metodología de trabajo de Niemeyer, arquitecto que emprendió su carrera bajo los postulados racionalistas para finalmente renovar el lenguaje del Movimiento Moderno a partir de su aportación fielmente organicista.

Si bien el artista necesita redactar un texto explicativo cuando determina una solución para su arquitectura, nosotros haremos lo propio con la exposición, que se encuentra dividida en varias secciones en las que cada temática se acompaña de una variedad de elementos explicativos de apoyo, como pueden ser maquetas, dibujos, croquis... y por qué no, pantallas de plasma donde poder adentrarnos con los cinco sentidos en el universo de Niemeyer.

Son varios los módulos temáticos tratados en la exhibición, tales como "Conversación de arquitecto", "Proyectos recientes"... y cada uno de ellos refleja muy correctamente todo lo que tiene que decir de manera individual. Pero lo sorprendente es cómo cada módulo interactúa a su vez desde su propia especificidad con la multiplicidad creada por los demás módulos de la exposición.

Una vez entendido esto, podemos comenzar explicando cómo en la sala dedicada a la "Conversación de arquitecto", uno puede llegar y sentarse en el banco que hay habilitado en el centro del habitáculo, en cuyas paredes poder leer relajadamente párrafos y párrafos postulados por el artista, de modo que una vez finalizada la lectura obtendremos un primer pasaje para llegar a comprender la muestra al completo.

Es ahora cuando nos adentramos íntegramente en el recorrido retrospectivo y cronológico de las obras del autor, desde 1936 hasta la actualidad. Dentro de ese recorrido, que será el eje vertebrador de la muestra, se irán adicionando diferentes



crítica de exposición

módulos donde se amplían informaciones más concretas acerca de su trayectoria personal y artística.

En paro tras finalizar sus estudios superiores, Niemeyer prefirió trabajar gratis en el estudio de Lucio Costa, en el momento en que una generación entera de artistas brasileños luchaban contra lo vernáculo para imponer la modernidad. Pero no fue hasta 1936, período del Ministro Capanema, cuando Niemeyer comenzó a mostrar al mundo entero lo que era capaz de hacer, con la construcción del Ministerio de Educación y Salud en São Paulo, proyecto que convenció más que el del propio Le Corbusier, quien viajó como invitado a Brasil exclusivamente para la ideación del mismo.

La breve pero intensa coincidencia espacio temporal entre ambos artistas, fue sólo el comienzo de una serie de influencias y admiraciones mutuas.

Debemos detenernos en esta relación, por su importancia en la historia de la arquitectura moderna, y por supuesto contemporánea.

Es tanto el talento de Niemeyer, que ya en la década de los 40, una vez asumida la lección racionalista, fue el primero en atreverse a negar dichos postulados previendo su futura y próxima consumición. Podríamos entender pues, que Niemeyer reinterpreta a Le Corbusier, pero añadiendo a su vertiente más plástica una sensibilidad “diferente”. Por ello, y tal como expresa el maestro francés, el racionalismo de Niemeyer, teniendo en cuenta las variantes del Estilo Internacional, se podría considerar barroco, por evocar la esencia más rompedora, a partir de la deformación de la línea recta.

Efectivamente fue en ese momento de combustión del racionalismo, cuando surgieron alternativas más encaminadas hacia las estructuras libres en creadores independientes como son Alvar Aalto o el propio Niemeyer.

Como hemos dicho, la influencia fue mutua, por ello qué mejor que las palabras de Ozenfant para describir lo que supuso para Le Corbusier la influencia carioca: “Le Corbusier, que durante años proclamó las virtudes del ángulo recto, pasó a pensar diferente, al seguir una talentosa arquitectura que venía del exterior”.

A partir de entonces Niemeyer desarrollará de manera más intrínseca un estilo cada vez más personal, cuyos inicios se observan muy bien en el Complejo Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais) en 1940, cuya iglesia es destacada en la exposición, junto con el Palacio de la Alvorada que luego veremos, en un módulo específico e interconexo al eje vertebrador de la muestra.

Su estilo personal se basa en hacer una arquitectura “diferente y sorprendente”, características tomadas de afirmaciones del propio Baudelaire acerca del arte.

Es también en Pampulha donde se vislumbra el aprecio de Niemeyer por la ingeniería, y más concretamente por las posibilidades plásticas del hormigón armado denostado hasta entonces por no haber sido apreciado en su totalidad.

Tras la realización del complejo Pampulha, se comienzan a ver diferencias

estéticas en la propia obra de Niemeyer, con respecto a sus arquitecturas precedentes, más ligadas al espíritu racionalista; momento en que aprende a idear una arquitectura diferente, y ligada al significado de un país como Brasil que hasta entonces no había encontrado referente en la arquitectura.

Su estilo surge a partir del apego hacia su herramienta más personal, el hormigón armado, que le servirá para liberar al mundo de la tiranía del ángulo recto a favor de la curva como línea de la vida, y es que no podemos olvidar en ningún momento la insistente labor social presente a lo largo de la trayectoria del arquitecto, lo cual lleva consigo evidentemente un claro e intransigente trasfondo político.

Todo lo comentado en el Complejo de Pampulha, es aplicable al onírico proyecto de una nueva capital del país, a la que llamarán Brasilia. Proyecto avalado en todas sus vertientes por Juscelino Kubitschek, empezó siendo una bonita ensoñación para finalmente desvanecerse a la vez que hizo aguas el eje vertebrador del proyecto, que no era otro que la igualdad entre las clases sociales. Ello se vio contaminado el mismo día de su inauguración, en 1960, por la marcha en comitiva de políticos y empresarios.

Pese a ello, es en Brasilia donde Niemeyer, aburrido de hablar de arquitectura propone la máxima integración de las artes, entendiendo la propia ciudad en su vertiente arquitectónica y urbanística, como una obra de arte total. Y es que para Niemeyer “la vida es más importante que la arquitectura”, y no sólo la vida, sino la política, la familia y los amigos.

Consciente de la importancia de la estructura en la arquitectura, edificios de esta ciudad como el Congreso Nacional, el Palacio de Planalto, o el Palacio de la Alvorada, son testigos experimentales de cómo Niemeyer llevó sus postulados tectónicos a su máxima consecuencia mediante la invención de una columna “diferente”, que a menudo ondea a ritmos y alturas “diferentes”, como si de una composición musical se tratase, y es que al fin y al cabo recordemos que sus obras suponen una obra de arte al completo.

Todas las características que apreciamos en cada una de las etapas vistas hasta ahora, suponen un suma y sigue en el curso del arquitecto; una constante a lo largo de toda su obra futura.

Siguiendo el orden cronológico llevado hasta el momento, entramos de lleno en la década de los 60, en la que la revolución brasileña obliga a Niemeyer a decantarse por el exilio si quería seguir creando formas libres.

Con el dolor propio del abandono de la patria, Niemeyer emprendió un viaje que se extendería a lo largo de veinte años, y en el que fuera de todo pronóstico consiguió hacerse hueco como uno de los arquitectos más importantes y valorados, hueco que aún conserva hoy día a sus ciento dos años, gracias a su innovación. Y es que ya lo dijo Le Corbusier: “La arquitectura es invención”.



crítica de exposición

De su trabajo en Argelia destacamos la Universidad Constantina (Argel, 1968), proyecto seleccionado en la exposición junto con la Sede del Partido Comunista en París, como obras clave fuera de Brasil, y que bien merecen un anexo específico en la muestra.

De entre los proyectos abordados en Europa, destacamos su labor en Francia, donde Charles de Gaulle le concedió total libertad creativa. Y así lo demostró en la Sede del Partido Comunista (París, 1965), que destacamos por sus connotaciones eminentemente políticas, teniendo en cuenta la importancia que Niemeyer concedía a esta dimensión.

Las palabras que escribimos a continuación, pronunciadas por Niemeyer en su etapa europea, son bastante esclarecedoras para entender el trascendentalismo del artista con respecto a la arquitectura brasileña:

“vosotros lo europeos vivís circulando entre monumentos, y nosotros somos libres para hacer de hoy el pasado de mañana”.

Afortunadamente para él, a finales de la década de los 80 se inicia el proceso de redemocratización en Brasil, y el esperado regreso a su estudio en la Avda. Atlántica en Río de Janeiro se convirtió en realidad.

Mientras paseamos por la sala de exposición, siguiendo el orden llevado hasta el momento, nos sorprende una proyección donde se muestran los proyectos concebidos en los últimos años, desarrollados mediante procesos digitales llevados a cabo por su colaborador Jair Valera.

Dentro de su arquitectura más actual, no podemos dejar de citar los escasos, pero efectivos monumentos de protesta que realizó, además del Sambódromo y el Centro integrado de educación pública (Río de Janeiro, 1984). Éste último supone una importante labor social debido a la creación de escuelas integradas en los bajos del Sambódromo, siendo un gran ejemplo de aprovechamiento de la estructura en el edificio.

De estos proyectos recientes, los cuales refuerzan aún más si cabe la trayectoria de Niemeyer, se exponen dibujos originales en los que se muestra el proceso de creación, ilustrando a su vez las fases de concepción de obras como el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1996), el Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Paraná, 2001), o el Auditorio de Ibirapuera (São Paulo, 2002).

De entre todos ellos, el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói supone un hito en su propia arquitectura. No hay más que describir el modo en que surgió la idea del edificio, “como una flor”. Efectivamente emergió de la mente del artista tan rápido como el instante que duró la plasmación de la idea en el papel de la mesa de un restaurante.

De este edificio, el más apreciado por Niemeyer, se podrían destacar muchos aspectos, pero recalcamos el uso de la rampa como elemento funcionalmente transportador del visitante, que tanto recuerda a los paseos arquitectónicos proyectados



crítica de exposición

por Le Corbusier, solo que en este caso se llena de color.

Una vez finalizado el recorrido cronológico por la obra de Niemeyer, nos centraremos en dos módulos independientes, pero a su vez relacionados con el espíritu de la muestra.

En primer lugar, “La colección Niemeyer. Marcel Gautherot”, es un espacio donde se recogen las fotografías más apreciadas por Niemeyer de todas las que el artista francés Marcel Gautherot ha recopilado a lo largo de su carrera, y es en ellas donde observamos cómo la representación del objeto alcanza en sí misma el grado de obra de arte.

Por último, en el bloque “Vida y Arquitectura”, se recalcan los elementos más característicos del artista que hemos conocido a lo largo de la exposición. Su compromiso por la igualdad social se llevará a cabo a partir de la belleza de las formas.

Y ya que hablamos de belleza, cabe destacar brevemente la importancia de la mujer en su obra, ya que para Niemeyer las curvas femeninas protagonizan superlativamente sus proyectos, los cuales se pueden hacer realidad gracias al hormigón armado.

Su postulado más evidente en sus arquitecturas, se resume en estas palabras:

“No es el ángulo recto lo que me atrae, ni la línea recta, dura, inflexible creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual, la curva que encuentro en las montañas de mi país, en el curso sinuoso de sus ríos, en las olas del mar, en las nubes del cielo, en el cuerpo de mi mujer favorita. De curvas está hecho todo el Universo, el Universo curvo de Einstein”.

Por lo tanto, valoramos esta muestra de una forma positiva por la maestría y elocuencia que reina en ella, a partir de la cual toda la exposición se ve envuelta en ese halo tan misterioso como sencillo que impregna al propio Oscar Niemeyer.

No dejemos de valorar positivamente, el fantástico aprovechamiento del espacio de la sala de exhibición, que como si del interior de una propia arquitectura de Niemeyer se tratase, nos facilita nuestro paseo a través de este maravilloso universo del arquitecto.

Los diferentes colores y texturas que invaden los planos verticales de la sala, nos incitan a pensar que detrás de ello se esconde toda una simbología, y es que no debemos olvidar que Niemeyer es especialista en crear formas originales que acaban convirtiéndose en iconos, iconos que en este caso rememoran la esencia de su país, sin dejar nunca de lado ese espíritu romántico que le caracteriza.

Es tal el talento de nuestro arquitecto, que incluso siendo agnóstico en materia religiosa, tiene la absoluta capacidad de mimetizarse con el creyente para resolver así sus necesidades espirituales. Resulta impresionante cómo consigue desarrollar una empatía tan acusada con respecto a algo en lo que sencillamente no cree, y es que Niemeyer es en sí mismo pura invención, pura sorpresa, como sus arquitecturas.



crítica de exposición

En definitiva, ese es el espíritu que envuelve lo que hemos denominado el universo Niemeyer, un universo en el que la forma se poetiza y se convierte en un recurso presente a lo largo de toda su trayectoria.

Terminaremos estas líneas, haciendo alusión a lo que es la vida para Niemeyer. En ella hay que llorar y reír; saber aprovechar los momentos de tranquilidad y de diversión. Uno sólo tiene que mirar al cielo y sentir que es pequeño para ser modesto; ver que nada es importante... y es que al fin y al cabo, "la vida es un soplo, ¿no?, un minuto, no hay razón para todo ese odio".



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

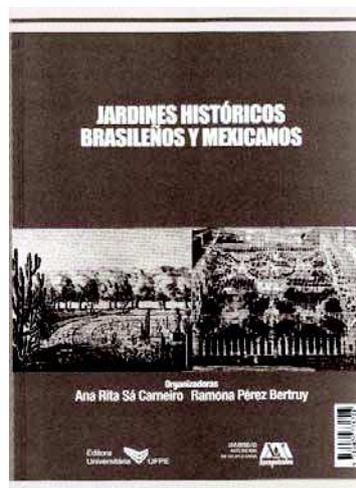
Universidad de Málaga

Comentarios Bibliográficos

comentarios bibliográficos

Jardines históricos brasileños y mexicanos. Jardines históricos brasileiros e mexicanos. Organizadoras: Ana Rita Sá Carneiro y Ramona Pérez Bertruy. Recife-México, Editora Universitaria UFPE y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga



El origen de este libro, editado conjuntamente por dos editoriales universitarias de Brasil y México, se halla en un encuentro celebrado en Sevilla en el mes de julio del año 2006 con el nombre de Jardines Históricos Iberoamericanos, coordinado por las doctoras Ana Rita Sá Carneiro y Ramona Isabel Pérez Bertruy. Con motivo de este coloquio se congregó en la ciudad andaluza un grupo de especialistas americanos de habla hispana y portuguesa en el marco del 52 Congreso Internacional de Americanistas: historiadores, arquitectos paisajistas, antropólogos y urbanistas.

Como se dice en la introducción del libro “el objetivo de este coloquio fue discutir los avances de dicha disciplina en diversas áreas del conocimiento, como la historia, el arte, la legislación, la restauración y la conservación de jardines, así como su necesaria conexión con otros saberes científicos y humanísticos.

Los resultados del coloquio se presentan ahora en esta publicación concentrada en las aportaciones realizadas sobre dos países de América, México y Brasil, sin duda los que más aportaciones han realizado a lo largo de su historia a la creación de jardines, favorecidas por la variedad y benignidad de sus climas.

En México los estudios se inician con los jardines prehispánicos, que pudieron admirar Cortés y sus acompañantes y de los que, a pesar de su desaparición, podemos conocer su grandeza y belleza gracias a los cronistas españoles, a los códices y pinturas aztecas. A continuación se exponen los trabajos sobre los jardines de época colonial, sobre los que apenas hay estudios, si exceptuamos las aportaciones de Manuel Romero de Terreros y Eduardo Báez Macías. Junto con los claustros conventuales y algunos huertos privados, a finales de esta época el jardín

público adquiere un gran desarrollo con la creación de jardines botánicos y alamedas, con las que algunas ciudades novohispanas quisieron embellecer los alrededores urbanos, donde los ciudadanos pudieran pasear y tomar el aire fresco, fuera de los atiborrados núcleos históricos. Siguen a continuación los estudios sobre los jardines botánicos, que tanta importancia tuvieron a finales del siglo XVIII, y sobre los jardines del siglo XIX, que denotan la voluntad de los gobernantes mexicanos de ampliar el número de espacios verdes en la capital, siguiendo los modelos de dos grandes capitales europeas: París y Londres. De esta manera aparecieron los jardines del Paseo de la Reforma, de Chapultepec en el DF, así como otros en Cuernavaca. Finalmente el estudio se completa con un ejemplo del jardín del siglo XX, el Parque Polanco, y con otro trabajo, que se aproxima al tema del jardín desde la perspectiva de la literatura. Así pues la ordenación de los trabajos obedece a un criterio histórico, aunque después los enfoques son muy variados, ya que abordan la temática desde planteamientos botánicos, técnicos, artísticos, económicos, políticos, sociológicos, antropológicos y literarios.

Los trabajos presentados son los siguientes:

Estudio introductorio a los temas mexicanos, por Ramona Pérez Bertruy

Itztapalapan Xochitla. El jardín de Itztapalapa como parte del paisaje ritual de la cuenca de México, por Ana María Velasco Lozano.

Los senderos del Edén: arte y naturaleza en el Convento de Santa María de los Ángeles de Churubusco,

por Ramona Pérez Bertruy.

La Alameda de Querétaro. Preclaro ejemplo de la Ilustración Americana, por José Miguel Morales Folguera.

El Paseo Bravo en la ciudad de Puebla, por Arturo Aguilar Ochoa y Gustavo Rafael Alfaro Ramírez.

Jardines botánicos de Guadalajara, México, durante el siglo XIX: un aspecto olvidado de la ciudad, por Rebeca Vanesa García Corzo.

Maximiliano de Habsburgo: paisaje y jardín en México (1864-1867), por Félix Alfonso Martínez Sánchez y Saúl Alcántara Onofre.

El eclecticismo histórico en la arquitectura de jardines de la ciudad de México: 1866-1929, por Ramona Pérez Bertruy.

Los espejos de Polanco: reflejo de un parque urbano, por Noé de Jesús Trujillo Hernández.

La Marchanta de Santiago Tlatelolco: una visión de Mariano Azuela sobre mercados y jardines de la ciudad de México, por Teresita Quiroz Ávila.

En el caso de Brasil la historia del jardín no se inicia hasta el siglo XVII, cuando se crea en el año 1642 en la ciudad de Recife el Parque de Friburgo, que tenía un trazado renacentista y un magnífico emplazamiento rodeado por el agua y con unas extraordinarias perspectivas hacia el mar. Precisamente con un análisis de este jardín seicentista se inician los estudios de los jardines brasileños, formados por diez trabajos de investigadores que habían participado en el Simposio de Jardines Históricos Iberoamericanos, celebrado en Sevilla en el año 2006.

En el periodo colonial se analizan los jardines de los monasterios y de los conventos, donde se destacan las plantaciones frutales, alimenticias y medicinales, para uso privado de las comunidades locales.

En el siglo XVIII se inauguró el Paseo Público de Río de Janeiro, considerado como el primer jardín público de Brasil. Igualmente a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se construyen por orden real seis jardines botánicos en Belém (1796), Salvador (1803), Río de Janeiro (1808), Olinda (1811), Ouro Preto (1825) y Sao Paulo (1825), que tenían la finalidad de estudiar las plantas nativas y exóticas, atender al comercio de la especie con Europa y competir con la producción de Oriente.

A partir del siglo XIX se construyen en las ciudades brasileñas numerosos paseos públicos, siguiendo las modas del paisajismo, que, como en el resto de los países occidentales, cumplen funciones sociales, estéticas y medicinales. Esta moda pervive a comienzos del siglo XX, cuando destaca la figura del ingeniero Saturnino de Brito, uno de los precursores de la creación de espacios verdes en los grandes centros urbanos.

A mediados de siglo surge la figura internacional del paisajista Roberto Burle Marx, que emprendió la tarea de crear un jardín vanguardista con plantas autóctonas. La obra de este artista encumbra el jardín brasileño a niveles de primera talla en el panorama internacional.

No faltan tampoco estudios dedicados al tema de la restauración de los jardines históricos en la escala del jardín

privado.

Diez son los trabajos presentados en el campo del jardín brasileño.

Acolhendo a diversidade: o jardim seiscentista de Maurício de Nassau e a paisagem americana, por María Angelica Silva.

A restauração do passeio público do Rio de Janeiro, por Jeanne A. Trindade.

A criação de uma identidade na paisagem do Rio de Janeiro no século XIX: o campo de Santana como exemplo, por Carlos G. Terra.

A construção da paisagem do jardim botânico do Rio de Janeiro no século XIX, por Ana Rosa de O. Oliveira, Cláudia Beatriz Heynemann y Maria Lúcia de Niemeyer Loureiro.

Para além da arquitetura: Ramos de Azevedo e os projetos de jardins para campinas, por Siomara B. S. de Lima.

O lugar do jardim: debates sobre a criação de uma paisagem moderna e brasileira, por Fabiano L. Oliveira.

A restauração do jardim das cactáceas de Burle Marx no Recife, Brasil, por Ana Rita Sá Carneiro.

Trajatórias e conflitos na construção, preservação e conservação do Parque Flamengo, Rio de Janeiro, por Denise Pinheiro da Costa Monteiro y V. Rubens de Andrade.

Modernismo e preservação: jardins históricos e valor documental, por Maria José de A. Marcondes.

Entre o documental e o sugestivo: o jardim da Casa de Dona Yayá, por Vladimir Bartolini.

Como podemos observar, esta obra, abordada desde múltiples enfo-

comentarios bibliográficos

ques disciplinares, constituye una importante aportación a los estudios sobre los jardines históricos iberoamericanos y, sin duda, se va a convertir en

una referencia obligada para el conocimiento de la historia y la conservación de los jardines en el mundo occidental.

STROLLO, Rodolfo Maria: *L'Osservatorio Astronomico del Tuscolo – Rilevamento e progetti. Con un saggio di D. Maestri e contributi di C. Baldón, L. Donato, A. Ledda, F. Lucchini; presentazioni scientifiche di M. Docci e R. Vittorini; Aracne, Roma, 2008.*

Laura Cemoli
Università degli Studi
di Roma Tor Vergata



El Observatorio Astronómico del Tuscolo, construido para instalar los instrumentos ópticos de vanguardia que Hitler había prometido donar a su aliado italiano con ocasión de su visita a Roma en 1938, se presenta hoy como un verdadero y auténtico, un “monumento moderno” de considerables dimensiones y con una ubicación paisajista dominante (con la que se pretendía, seguramente, establecer una correspondencia entre los *Colli Albani* y la monumental sistematización prevista para la no finalizada *Exposizione Universale* de 1942.

Parece, por tanto, bastante oportuna esta iniciativa editorial del prof. Strollo, docente de *Rilievo dell'Architettura* en la Facultad de Ingeniería de la *Università degli Studi di*

Roma Tor Vergata y resultante también de una serie de investigaciones dirigidas por el Departamento de Ingeniería Civil de este Ateneo, con la visión particular del autor y a petición de la estructura científica tuscolana. Por las razones arriba señaladas, y por el singular destino de la fábrica, el gran complejo surgido entre Monte Porzio Catone (a cuyo término municipal pertenece) y Frascati, en las cercanías de la histórica *Villa Mondragone*, merecía ciertamente un análisis profundo que únicamente los instrumentos y las metodologías del levantamiento arquitectónico pueden ofrecer.

Requisados por los rusos como botín de guerra los instrumentos para la observación astronómica –que no habían abandonado jamás Alemania a

causa de la guerra-, el complejo científico ha tenido, en fin, un destino muy distinto al previsto originalmente, también porque el intenso desarrollo residencial de la zona circundante y de la llanura que se extiende por debajo convirtieron muy pronto la zona en inservible para el desarrollo de la delicada función con que había sido ideada; y del resto, ya en la época de la construcción no pocas dudas habían generado sobre diversos aspectos sobre la idoneidad real del área elegida, como el volumen aquí recensionado documenta bien.

Interrumpidos los trabajos por los dramáticos acontecimientos históricos del momento, los trabajos para su conclusión fueron retomados en la posguerra, pero de hecho –a excepción de la instalación durante algunos años de un telescopio por parte de la Universidad de Edimburgo y además en uno de los edificios menores- ha estado destinado a funciones administrativas, didácticas y museológicas. La estructura, no obstante, ha constituido un potente imán para la ubicación de una importante red de estructuras científicas que poco a poco se han instalado en sus alrededores, a partir del *Sincrotrone* del entonces CRNR (después CNEN, hoy ENEA, *Ente per le nuove tecnologie, l'Energia e l'Ambiente*), que entre los años cincuenta y sesenta del pasado siglo era el más potente anillo de aceleración de electrones del mundo, y de la sede del ESRIN (ahora ESA, *European Space Agency*), surgidos ambos en Frascati. Hoy el área que lo rodea, que cuenta también con la presencia del INFN (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare*), el CNR (*Consiglio Nazionale della Ricerca*) y del Centro

Servizi della Banca d'Italia, además de la citada Universidad de Tor Vergata y a nueva sede del ASI (*Agencia Spaziale Italiana*) la zona destaca –y no sólo en Italia- como uno de los entornos mejor caracterizados por una intensa y cualificada actividad científica y del sector terciario avanzado.

De todo este devenir histórico dan amplia cuenta las investigaciones incluidas en el volumen del que se encarga el profesor Rodolfo M. Strollo, que desarrolla pormenorizadamente, por un lado, los acontecimientos relativos al proyecto y ejecución de aquél que fue uno de los últimos frutos de importancia de la consistente actividad edificatoria del *Ventennio* fascista, ilustrando, además, su actual consistencia paisajística y arquitectónica del complejo para ofrecer, en fin, estimulantes propuestas de valorización patrimonial en el ámbito que hemos señalado.

A las diversas fases de la investigación y sus variadas propuestas han contribuido otros docentes, investigadores y estudiosos activos en el Departamento de Ingeniería Civil, como el profesor Flaminio Lucchini, principal responsable de las hipótesis proyectuales de valorización incluidas en el sexto capítulo del libro, los ingenieros Leonardo Donato y Alexandro Ledda, y el arquitecto Claudio Baldoni.

Si el conocimiento de la arquitectura del siglo XX a través del instrumento central del levantamiento arquitectónico es ya una parcela de investigación suficientemente consolidada, que ha visto multiplicarse los estudios de alto nivel científico e intelectual, y, además, varios éxitos de mercado de considera-

ble cualidad en cuando a su nivel de investigación y de edición, este volumen destaca por encima de otros muchos –y no sólo por la singularidad histórica del complejo que analiza-, sino por el cuidado y profundo análisis y su plasmación discursiva.

El volumen se beneficia de dos presentaciones científicas, debidas respectivamente al profesor Mario Docci, una de las máximas autoridades a nivel internacional en el sector del levantamiento arquitectónico, antiguo decano de la Facultad de Arquitectura de la *Università degli Studi di Roma La Sapienza* y Director del *Dipartimento RADAAR*, y a la profesora Rosalia Vittorini, presidenta del *Docomomo Italia*, expresión italiana de las principales organizaciones internacionales para la documentación y conservación de la arquitectura contemporánea. Los dos insignes estudiosos introducen eficazmente la lectura del volumen desde sus respectivos ámbitos de especialización.

Un ensayo de Diego Maestri pone en crisis algunos aspectos relativos al concepto de infinito en relación a la disciplina de la geometría descriptiva y con fascinantes vinculaciones con la astronomía, apoyando las tesis de su exposición con eficaces ilustraciones realizadas por él mismo con técnicas variadas.

Por lo que se refiere a la investigación histórica sobre las fases de proyecto y ejecución, el Observatorio es objeto de análisis de gran profundidad y extensión, que van de la documentación de archivo relativa al proyecto a las fases constructivas, indagando también sobre las principales personalidades

implicadas, desde el astrónomo Emilio Bianchi, el que fuera fundador del *Specola di Merato* en Milán, que ejerció como delegado del propio Mussolini y supervisor del proyecto y obra del complejo hasta su muerte, ocurrida en 1941, a los proyectistas Giovanni Sacchi, también él muerto prematuramente durante las obras en 1942, con sólo 41 años, y Alberto Cugini, hasta un largo etcétera de personajes más o menos importantes: jerarcas y políticos como Dino Grande y Giuseppe Bottai, científicos, dirigentes y empleados del *Genio Civile* o de otros sectores de la administración, hasta los propietarios de los terrenos afectados y expropiados por las obras.

En cuanto a los proyectistas, la documentación presentada en el libro es particularmente interesante porque pone en relieve a dos personajes poco conocidos pero muy interesantes, tanto por sus trabajos de alto nivel profesional en la actividad científica y didáctica en el Politécnico de Milán, elegidos expresamente por el astrónomo Bianchi, como arquitectónica en el área lombarda. En concreto destaca la de Giovanni Sacchi que se evidencia como una personalidad poco estudiada y muy desconocida, pero de alto nivel cultural y artístico además de elevada competencia técnica y tecnológica, en la que sólo la prematura muerte ha impedido que se convierta en figura destacada de la escena nacional de esos años pero que en muchas de sus obras ya expresaba una potencialidad personal y de evidente calidad, y que han sido recogidas diligentemente al tiempo que sucintamente –por razones de espacio evidentes- en el libro; sería muy deseable, a propósito de esta interesan-

te figura de creador y técnico, una futura y específica investigación y publicación monográfica.

Las vicisitudes históricas de la realización están expuestas con particular profundidad sobre todo en lo que respecta a los acontecimientos, hasta la progresiva reducción de la actividad edificatoria y a su definitiva interrupción en el verano de 1943 (con la sucesiva eliminación de las cúpulas por parte de las tropas alemanas ocupantes), narrando aunque sintéticamente los hechos de la posguerra (incluyendo el regreso de las cúpulas gracias a Rodolfo Siviero, protagonista por aquellos años de muchas recuperaciones de obras italianas indebidamente expatriadas) y las principales modificaciones sucesivas. La cada vez más dramática y convulsa situación de la obra durante la guerra, a la que se añade la prematura desaparición de dos de sus tres artífices, está ilustrada en capítulos específicos y con la ayuda de comentarios periodísticos de la época, de una cronología y de una presentación muy cuidada de las fichas (éstas en apéndice) de la documentación de archivo. Los más sugestivos proyectos están incluidos en una amplia sección (con imágenes a color, como el resto del libro) dando testimonio de una modalidad de proyecto ligado al peculiar momento histórico de la arquitectura de aquellos años, que une la articulada competencia profesional y técnica, con introducciones de soluciones innovadoras, a una práctica y un cuidado aún artesanal en impostación gráfica y en la ejecución de las tablas.

La parte del volumen dedicada más específicamente al levantamiento

está introducida por una cuidada exposición metodológica sobre el “estado del arte” en el sector de la arquitectura moderna, sobre las elecciones operativas adoptadas y sobre todas las investigaciones realizadas, estas últimas con mayor profundidad elaboradas en una serie de esquemas y fichas dirigidos por L. Donato. Continúa el imponente repertorio de dibujos de levantamientos, que nos muestran las condiciones del edificio principal y de los secundarios, a partir de la escala del encuadre territorial para añadirle el detalle arquitectónico y tecnológico.

De notable interés también la sucesiva sección dedicada a las reconstrucciones, que presenta una amplia serie de *rendering* relativa a las diversas soluciones y variantes previstas, en el marco del proyecto, para diferentes edificios del complejo; se trata, en efecto, de un caso ejemplar en el que este tipo de visualizaciones aparece realmente funcional para la investigación histórica y el conocimiento científico, más que una finalización mera exhibición escenográfica y de efecto, como a menudo ocurre. La eficaz capitulación a la imagen fotográfica real, aparece como la opción más válida para sugerir eficazmente al “Observatorio que habría podido ser y no ha sido” como eficazmente escribe el autor refiriéndose a los múltiples condicionantes heterónimos desde los proyectistas a los tristes acontecimientos que determinaron una incompleta y largamente informe realización.

Las propuestas de valorización, presentadas por F. Lucchini, están dotadas también de un eficaz juego entre texto e imagen, ofreciendo diversas

posibles soluciones para una cada vez mayor integración del edificio en la red de estructuras científicas de la zona, acentuando en él sus funciones educativas y divulgativas que parecen haberse convertido ahora en su auténtica vocación funcional. Es también ejemplar el interesante itinerario didáctico-museográfico al aire libre, propuesto por A. Ledda como éxito práctico de su tesis de licenciatura, que ha tenido, además en su tribunal, a los profesores Lucchini y Strollo.

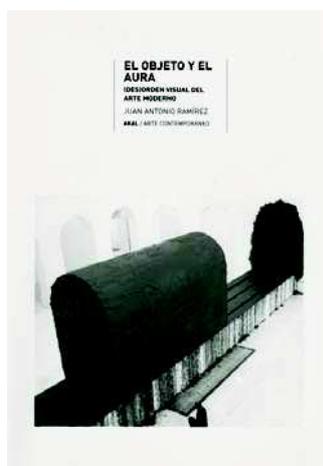
Cierra el contenido del volumen un ensayo de C. Baldoni que expone algunas profundas reflexiones sobre la

identidad de “monumento moderno” del Observatorio, analizando los conceptos de monumento y de modernidad en la cultura actual con oportunas referencias a la fundamental “teoría de los valores” de Alöis Riegl.

Los apéndices finales contienen, además de las ya elogiadas fichas de archivo, sintéticas notas relativas a los principales astrónomos implicados en el proyecto, un glosario de términos científicos y técnicos, un repertorio de leyes y disposiciones concernientes al Observatorio (también específicamente promulgadas) y además los útiles índices analíticos y una cuidada bibliografía.

RAMÍREZ, Juan Antonio:
El objeto y el aura.
(Des)orden visual del arte moderno, Akal, Madrid, 2009.

M^a Teresa Méndez Baiges
Universidad de Málaga



Juan Antonio Ramírez reconocía a menudo que la experiencia docente habitúa de una forma inigualable a discernir lo fundamental de lo accesorio. Es cierto que esta labor solo se puede ejercer apropiadamente si, en medio del maremágnum de información y conoci-

mientos de los que el profesor/investigador se va pertrechando a lo largo de su vida, acierta a rescatar aquello sin lo cual el estudiante sería incapaz de estructurar mínimamente su conocimiento, y de ampliarlo, desde ese horizonte, por sí mismo. Y esta virtud, quizá menos exten-

didada de lo deseable entre el gremio universitario, la aplicaba de igual modo a sus escritos, sobre todo a sus libros, y es, en especial, la nota dominante de éste último, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, organizado en torno a seis grandes motivos que sirven para vertebrar lo más relevante del arte de los últimos cien años. A la capacidad de discernir lo esencial de lo superfluo el auténtico maestro (y Juan Antonio Ramírez también lo era de una forma fuera de lo común) añade una especial habilidad para relacionar ideas, obras, nociones diversas, incluso aquellas que en apariencia están alejadas en el tiempo, en el espacio, o conceptualmente, lo cual queda también perfectamente reflejado en este libro: para iluminar esos seis aspectos clave de la historia del arte en la edad contemporánea, Ramírez se remonta al Renacimiento, atraviesa las vanguardias del siglo XX y llega hasta el arte actual.

Pero acudamos a sus propias palabras, pues el afán de claridad que presidía los escritos de Ramírez le hacía mantener la buena costumbre de escribir libros que proporcionaban sus propias "instrucciones de uso", es decir, acompañados de clarificadoras introducciones que explicaban y justificaban los contenidos de los mismos. En la autobiografía que publicó en el número 28 de esta misma revista, el *Boletín de arte*, en 2008, y que ya se ha hecho mítica, también explicaba sucinta pero eficazmente la intención y contenido del libro:

(en él) me ocupó de un tema olvidado en los debates actuales sobre el arte contemporáneo como es el de si hay en toda la modernidad un "orden visual"

distinto del que se inventó en el Renacimiento y si este modo de visión posee una cierta coherencia interna. Abordo la cuestión desde seis atalayas analíticas: el punto de vista (que habría pasado de la monofocalidad del Quattrocento a la visión panóptica de la modernidad), el movimiento (con la evolución desde el movimiento ilusorio al movimiento real), el primitivismo (con la puesta en cuestión de los modelos de la tradición clásica), el objeto (que se afirma como tal abandonando su estatuto subsidiario como asunto de representaciones ilusorias), el suelo como territorio privilegiado de la creación (muy importante desde la segunda mitad del siglo XX) y, finalmente, el aura y la multiplicación de las imágenes (reevaluando desde otra perspectiva el término popularizado por Walter Benjamin). Quizá sea una obra demasiado ambiciosa en sus planteamientos, con la pretensión de resolver los asuntos teóricos examinando una multitud de creaciones, desde el Renacimiento hasta el momento actual.

Juan Antonio Ramírez albergaba la convicción de que entre el "arte moderno" y el "arte contemporáneo" o postmoderno (según una terminología de cuño anglosajón) no hay solución de continuidad, como puede que tampoco la haya del todo entre el arte de la última centuria y el de siglos anteriores. O mejor, que no es posible comprender, ni tampoco explicar, lo que le sucedió al arte cuando "empezó a perder su calma" sin haber esclarecido y entendido previamente en qué consistía el orden visual anterior, el renacentista, vigente durante aproximadamente quinientos años. Cualquiera que haya tenido que enfren-

tarse a la impartición de una clase sobre el cubismo de Braque y Picasso, por ejemplo, sabe que sin remontarse a los rudimentos de la perspectiva renacentista, difícilmente podrá explicar en qué consiste exactamente el nuevo orden espacial que ambos pintores esbozaron mano a mano y paso a paso. Por eso en *El objeto y el aura* se defiende una idea crucial para entender tanto el arte de origen renacentista como las peculiaridades del arte moderno, a saber, que éste nos ayuda a comprender aquél, y viceversa: “las transformaciones artísticas de la modernidad nos ayudan a comprender en qué consistió el sistema que se ponía en cuestión. Y a la inversa, pues es en el marco de la tradición donde adquieren sentido las revoluciones creativas de los últimos cien años”. De rebote, esta tesis también supone una clara toma de partido en la disyuntiva arte moderno/arte contemporáneo, pues significa admitir que el orden visual de la modernidad no se agotó, como sostienen algunos teóricos norteamericanos (por ejemplo, Arthur C. Danto), con la irrupción de algunas tendencias en los años sesenta, que, como el arte pop, se habrían encargado supuestamente de dar al traste con los planteamientos modernos e inaugurado una postmodernidad que, a decir verdad, en el terreno de las artes plásticas, cada día se nos hace más fantasmagórica.

Entre los argumentos presentes en este libro que avalan la defensa de esas continuidades entre las vanguardias históricas y el arte de las últimas décadas bastaría con mencionar su examen del primitivismo y el multiculturalismo, bajo la convicción de que el neoprimitivismo actual no ha creado, probablemente,

nada nuevo respecto al primitivismo de las vanguardias, o bien la consideración del regreso del aura como la vuelta de algo que nunca se fue. Y a propósito de este último asunto, el título del capítulo en el que se aborda, “Aura: el regreso” contiene este tipo de ligero humor desenfadado que caracterizaba el estilo del autor. Y son también marcas de ese estilo su pericia en el uso de diminutivos (“teatrito”, “juguetito”) que en cualquier otro chirriarían, pero que en la prosa de Ramírez parecen estar como pez en el agua.

Los postulados de este libro se encuentran en perfecta consonancia con una visión no formalista, yo diría que incluso antiformalista, del arte contemporáneo. En consonancia, en definitiva, con algunas de las líneas que guiaban el compromiso de Juan Antonio Ramírez con el arte actual, y que parecen haber anidado de una forma especialmente cómoda en *El objeto y el aura*: el intento, como él mismo confesaba, “de cumplir con lo que me parece que son las dos vocaciones más persistentes de mi trayectoria intelectual: el disfrute (la comprensión) de las obras de arte propiamente dichas, y su desvelamiento ideológico”, bajo la consideración de la creación artística como una parte esencial de la “actividad utopizante”.

Quizá porque a ello añadía una actitud intelectual que identificaba el examen y la valoración de artistas contemporáneos con “la resistencia a la tentativa de domesticar la experiencia artística y de enajenarla en beneficio exclusivo de los grupos sociales privilegiados y de los intereses de las grandes corporaciones”, quizá por esta razón, digo, su mirada al arte contemporáneo resultaba

al mismo tiempo tan libre y tan placentera. Pues en muchos humanistas se desarrolla una perfecta complicidad entre el sujeto de conocimiento y el objeto de estudio, complicidad tan acusada en su caso, que resultaba difícil no dejarse contagiar por ella. En cada uno de sus escritos Ramírez demostraba que sin pasión no hay conocimiento, por eso también *El objeto y el aura* proporciona tantos momentos felices de confluencia entre ambos: por ejemplo cuando habla acerca del circo de Calder, y no duda en considerarla "obra capital de la vanguardia artística". Desde luego, no cuesta nada imaginar la seducción ejercida en el autor por los personajes circenses de Calder, a juzgar por la semejanza de espíritu que se puede percibir entre ellos y las criaturas de lata realizadas por el propio Juan Antonio. Todos ellos, habitantes del afortunado reino de "la ironía, la impermanencia, el placer despreocupado del juego y de la broma", sin olvidar su "valor subversivo, la carga *micropolítica* de su propuesta de que todo se mueva y de que nada tenga la pesada carga de seriedad y estatismo que asociamos al arte tradicional" (p. 63). Me pregunto si es posible, no ya hacer arte, sino dedicarse a la historia del arte contemporáneo sin un espíritu semejante. También aquí radica lo mejor del legado de Ramírez como maestro de historiadores del arte: una variante del ideal de conjunción arte/praxis vital mantenido por los propios artistas de vanguardia.

Juan Antonio Ramírez conocía a la perfección la capacidad creativa que encierra el acto de disponer objetos y palabras en un contexto distinto a aquellos para el que fueron creados, pensa-

dos o escritos. Es precisamente en un contexto distinto donde cobra una nueva realidad la siguiente reflexión de Juan Antonio Ramírez sobre *El objeto y el aura*, su último libro:

Pero no es otra historia del arte contemporáneo sino un ensayo interpretativo que se plantea los "modos de visión" como fenómenos de tiempo largo (me apropio una vez más del concepto de Braudel). Sí debo decir que he sentido al escribir este libro un notable desasosiego y malignas tentaciones de abandonarlo inconcluso. Supongo que estoy en ese momento peligroso de la vida en el que podemos confundir las dudas respecto al futuro personal con la aceptación nihilista del fin de la historia. He hecho, pues, un gran ejercicio de voluntad al terminarlo. Es una manera de afirmar que la vida sigue y que la historia no se detiene. El tiempo dirá si se ha tratado de otro acto fallido.

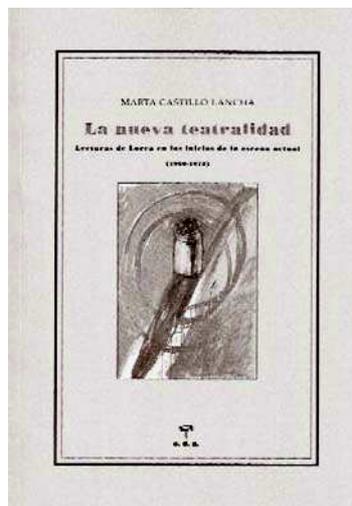
Paradójicamente, aunque también estas palabras proceden de su "esbozo de autobiografía intelectual", publicado, como he dicho, en esta misma revista, ahora las leemos en un contexto muy diferente. Cuando las transcribo, no puedo dejar de pensar en un poema de *Bobaladas babelíticas* de Clavelinda Fuster que se titula "Despedida":

*Sobre los montes,
Lágrimas.
Sobre mis ojos,
Lluvia.
Incluso.*

comentarios bibliográficos

CASTILLO LANCHÁ, Marta: *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual (1960-1972)*, Málaga, e.d.a., 2010.

Enrique Baena Peña
Universidad de Málaga



La nueva teatralidad constituye una rigurosa y documentada historia de la recepción de la obra dramática de García Lorca, desde los inicios de la escena actual hasta su consagración como un clásico contemporáneo. Un revelador estudio en el que puede verse cómo, tras años de continuado silencio, la obra de Lorca irrumpe en el teatro comercial español envuelta en constantes polémicas y, a la vez, cuestionando la norma dramática anterior. A medida que avanza la década de los 60, se nos va mostrando con detalle que la falta de una dramaturgia convencional, el gran “defecto” que se veía en sus obras, pasará a ser su mejor virtud. Será el espectador ahora y no el autor el responsable de descubrir en sus textos una nueva teatralidad, abierta ya a la imaginación de los directores más creativos hasta convertir a Lorca en un hito de la modernidad en cuya poética del espacio escénico surgen los más fecundos experimentos y las

innovaciones de mayor alcance.

Su autora, la doctora Marta Castillo, desarrolla su actividad investigadora en el campo de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, con especial dedicación a la poética y estética de la pragmática literaria y a la recepción teatral. Entre sus publicaciones figura el libro *El teatro de Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, trabajo que ahora se complementa con el presente ensayo. El propósito principal de *La nueva teatralidad* es mostrar cómo los dramas lorquianos son capaces de suscitar lecturas muy distintas y hasta contradictorias, hasta el punto de que su teatralidad viene configurada por la manera en que ha sido recibida. Cada época mira de nuevo a García Lorca y, en suma, tiene una visión propia de su teatro y su función. La comunicación literaria no se limita a un circuito unívoco y cerrado de transmisión desde un emisor

a un receptor, y todavía más en un autor como Lorca cuya acogida ha provocado a lo largo de su historia reacciones críticas muy dispares que oscilan entre el éxito más apasionado y el rechazo más absoluto, a lo que hay que añadir la fuerte presencia de factores extraliterarios, especialmente a raíz de las trágicas circunstancias de su muerte.

La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de la escena actual se organiza en dos partes precedidas por un preliminar, en el que se resume en poco espacio los objetivos y contenidos, así como la fundamentación teórica y la metodología empleada, y se cierra con un final, titulado "Hacia una poética integral del espacio escénico", donde el lector puede apreciar la claridad con que se condensan las conclusiones extraídas a lo largo de toda la investigación. En la primera parte, la autora centra su estudio en los montajes que Luis Escobar, Antonio Larreta, José Tamayo, Alberto Cavalcanti, J. A. Bardem y Alfredo Mañas realizaron de *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Mariana Pineda*. En sus siete capítulos se resaltan las polémicas suscitadas entre los críticos que defendían la subida de Lorca a las tablas y sus detractores y cómo se va produciendo paulatinamente la conciliación entre ambas posturas.

En su obra podían seleccionarse datos, fragmentos, temas, que reforzaban una visión hiperpolitizada de "poeta del pueblo". Esta interpretación acabó creando un clima de desconfianza en torno a la valía estética del autor hasta el punto que algunos pensaron que, pasado algún tiempo, el interés por Lorca

desaparecería, ya que su éxito se achacaba a una realidad pasajera asentada en las circunstancias político-sociales. La autora, así, nos va descubriendo detalladamente el origen en los años sesenta de esta "utilización" de Lorca, y las oleadas de inciertas desmitificaciones que desencadenó, es decir, aquella necesidad imperiosa de acabar con esta o aquella imagen mítica, dando como resultado visiones contradictorias, deformadas, donde algunos ponían de menos los que otros de más.

De ahí que el objetivo sustancial de este libro consista en estudiar cómo ha sido recibido el teatro lorquiano en determinados momentos de su historia literaria; analizar la incidencia de las condiciones sociales y cambios históricos a que se ha visto sometido en su progresivo entendimiento; y siempre sin olvidar que cada época establece conexiones ideológicas peculiares con la obra lorquiana, permitiendo unas veces actualizarla y resemantizarla a la luz de nuevos significados, y, otras, forzándola para que comunicara objetivos fijados de antemano; o simplemente, en tantas ocasiones, condenándola.

Todos esos usos dependen de un sistema de valores, de la ideología, del gusto de los receptores y de múltiples variables extrínsecas que condicionan al receptor a seleccionar unos aspectos y pasar por alto otros. Por eso la finalidad última de esta pormenorizada investigación consiste en advertir a los lectores que cualquier aproximación a los textos lorquianos exige no olvidar en ningún momento la densa red de lentes mediadoras que la historia de sus recepciones ha ido depositando en cada

uno de nosotros, condicionando activamente nuestra mirada de las obras.

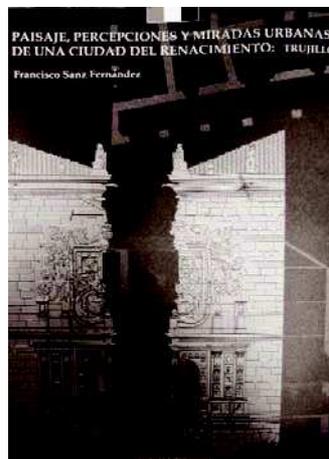
En 1971, con la representación simbólica de *Yerma* realizada por Víctor García, seguida de la defensa de un nuevo concepto de lo trágico hecha en 1972 por Buero Vallejo, se inicia un cambio de horizonte en la recepción teatral de García Lorca. Este aspecto es estudiado a fondo en la segunda parte del libro, donde se da cuenta detallada de la revalorización del teatro lorquiano, del descubrimiento y aceptación de su nueva teatralidad y de la institucionalización de García Lorca como uno de los grandes dramaturgos del siglo XX. No era el mito-Lorca lo que confería ya el

éxito a este teatro sino la reacción mítica que la magia de sus textos producía en los receptores.

En suma, este libro viene a poner de manifiesto la existencia de toda una serie de factores de índole diversa que orientan y condicionan nuestro contacto presente con las obras lorquianas; elementos que hemos de tener en cuenta incluso cuando nos enfrentamos a los textos en una lectura aislada y ocasional. Quizás sólo de esta manera, si nos hacemos dueños de los mecanismos de la comunicación literaria, al tomar conciencia sensible de ellos, nuestra lectura se complete con la libertad que otorga el conocimiento.

SANZ FERNÁNDEZ, Francisco: *Paisaje, percepciones y miradas urbanas de una ciudad del Renacimiento: Trujillo*, Consejería de Cultura / Junta de Extremadura, Badajoz, 2009.

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga



El conjunto urbano y monumental de Trujillo constituye uno de espacios paisajísticos e histórico-artísticos más representativos de Extremadura y el

occidente peninsular. Su emplazamiento en mitad de la penillanura trujillanocacereña, un entorno peniaplanado con una altitud media de cuatrocientos cin-

cuenta metros sobre el nivel del mar, y encajado en un paisaje de riberos y afluentes pertenecientes a la cuenca hidrográfica del Tajo, hacen de su tierra y alfoz un espacio con una gran riqueza y diversidad bioarqueológica y paisajística. Es un espacio sinestético que la naturaleza y el hombre han modelado a lo largo de los siglos hasta configurar un escenario de los sentidos del que participan mancomunadamente la avifauna, la arquitectura acuática —charcas, presas, aljibes, pozos y pozas, norias, etc.—, el bosque mediterráneo, con sus retamas, encinas y chaparros, el espacio urbano con sus callejas, caminos y viarios, y un conjunto de monumentos levantados en granito que se funden con el paisaje recreando una gran escultura de tonalidades ambarinas y cerúleas.

Podría afirmarse que el mayor activo patrimonial de esta ciudad reside en el mimetismo en el que a lo largo de dos mil años se han fundido su paisaje de huertas y berrocales con la arquitectura y el espacio modelado por las distintas culturas —lusitanos, romanos, godos, bereberes, sefarditas, peruleros, duraznos, novohispanos,..— que la han habitado; un viaje de más de veinte siglos durante el cual, por distintas razones, se renunció a urbanizar el medio urbano contiguo a los costados septentrional y occidental de su cota más elevada: en un primer momento coronada de un *castellum*, durante la dominación hispanomusulmana cercada por una alcazaba y un alcázar (ss. IX-X) que, junto a las de Gormaz en Soria, Mérida en Badajoz y la desaparecida muralla de Medina al Zahara en Córdoba, fue uno de los baluartes más importantes de la

Marca Media de Al Andalus, como atestiguan la arqueología y las fuentes hispanoárabes como *Al-Istajri* o *Al-Idrisí*.

La fusión de estos elementos naturales con la semblanza modelada por el hombre a partir de la piedra de granito ha consentido que Trujillo sea una ciudad rodeada de una variedad de vistas y matices perceptuales que constituyen el mejor testimonio de su acervo cultural, su crisol de culturas, que el viajero puede contemplar. De modo que, entrando por el camino de Plasencia, que comunicaba la metrópoli diocesana, atravesando Monfragüe, con Trujillo y no pocas *villae* suburbanas como Casillas o Pascualete, es fácil descubrir la silueta de una medina hispanomusulmana que parece haber permanecido incólume desde los tiempos de la dinastía Omeya. Otro tanto puede decirse de la ciudad que el viajero descubre a su llegada desde el viejo camino de Madrid, que transitaban en jornadas regias y en distintas visitas, el Emperador Carlos V, su hijo Felipe II o el tercero de la dinastía, donde no será difícil descubrir la panorámica estereográfica de una ciudad renacentista que nos recuerda a las *veduta* abocetadas por el corógrafo holandés A. Van den Wyngaerde. Y qué decir de los caminos reales de Sevilla y Guadalupe, estrechamente vinculados a algunos de los acontecimientos más importantes de la historia de España: desde la guerra de Sucesión a la corona entre doña Juana la Beltraneja y doña Isabel I, al proceso de colonización y conquista del Nuevo Mundo. Caminos desde lo que se percibe la silueta de torres, agujas, cimborrios, cruces, humilladeros, soleadores y espacios placeros que rodea a esta

magnífica ciudad, en parte levantada con el capital indiano de los linajes Pizarro, Altamirano, Orellana, Meneses, Carvajal, De las Casas, etc. etc.

Pocas veces, transcurridos tantos siglos, podemos disfrutar de un testimonio arquitectónico y natural tan relevante como el que representa la ciudad de Trujillo, y del que han sido testigos numerosos viajeros que han dejado constancia de sus percepciones en bocetos, dibujos, grabados y texto periegéticos.

Podemos así afirmar que Trujillo ofrece un medio urbano cargado de matices y cualidades que sumadas por agregación configuran un escenario único. Y es único por el color de su arquitectura, la riqueza de los cortes de cantería que realizaron sus más de doscientos maestros de cantería del siglo XVI, por sus múltiples percepciones y perspectivas: ya medievales, ya conmensurativas; por la monumentalidad de sus palacios, por la dimensión histórica de los personajes que la habitaron: desde la sobrina del Papa Pío II, doña Juana de Aragón Piccolomini, al cardenal de Tarragona Gaspar Cervantes de Gaete, el comendador de Bétera y protector de Miguel de Cervantes y Tirso de Molina, don Fernando Pizarro de Orellana, o los ya citados conquistadores.

Y de estos y otros aspectos, como la música, los llamados gastos de prestigio y propaganda o el urbanismo renacentista, nos habla la obra del Dr. Francisco Sanz Fernández: *Paisaje, percepciones y miradas urbanas de una ciudad del Renacimiento: Trujillo*, editada por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

Como en sus anteriores trabajos

de investigación relacionados con el urbanismo y la arquitectura, Francisco Sanz ha procurado con este texto la recuperación de aquellas percepciones y miradas, tangibles e intangibles, diacrónicas y sincrónicas, o puramente semióticas que rodean el entorno urbano trujillano, una línea de trabajo que ya había sido profundizada por él anteriormente en diversos espacios de nuestra Edad Moderna como Valdefuentes, Toril y otros, situados todos en la Alta Extremadura. Se ha valido para ello de nuevos enfoques metodológicos que han buscado su esencia en algunos principios de la escuela de Erwin Panofsky —método iconográfico— y Ernst H. Gombrich —testigo ocular—, añadiendo interesantes percepciones y reflexiones basadas en los principios de la escuela italiana y, esencialmente, en los estudios del arquitecto Ludovico Quaroni —escalas de percepción—.

El texto se articula a través de dos grandes capítulos: uno dedicado a reconstruir lo que J. Burckhardt llamó «la cultura del Renacimiento», esto es aquellos aspectos relacionados con el coleccionismo, la fiesta, la música, entradas reales y demás gastos de prestigio y propaganda que rodeaban a una ciudad española en tiempos de los Austrias. Para ello se ha servido del rico legado intelectual brindado por el Dr. Antonio Bonet Correa. Y otro, más amplio y variado, por la cantidad de matices que ofrece, en el cual se analiza el crecimiento urbano de Trujillo en los tiempos de la conquista y colonización americana, durante los reinados de Carlos I y Felipe II.

El libro incorpora además una

comentarios bibliográficos

variada bibliografía que comprende obras contemporáneas en italiano, inglés y castellano. Así como una muy amplia colección de títulos de fuentes tratadísticas históricas, especialmente centrada en teoría arquitectónica y artes del color: de los tratados de corte de cantería de Alonso de Vandelvira y Philibert de l'Orme a los prontuarios de C. Cennini o Ignacio Gárate.

Destaca igualmente la información gráfica, los dibujos y planos, las fotografías y el propio diseño de la publicación, todo realizado bajo la sólida

información y el cuidado del autor, con la ayuda del arquitecto Miguel Sanz.

En definitiva, creo que este libro sienta unas bases sólidas para la recuperación histórica, patrimonial y cultural de uno de los espacios urbanos capitales del Renacimiento español; espacio que si bien es ampliamente conocido, dada su entidad turística, carecía del aporte científico necesario que pondera el papel que jugó esta ciudad en el devenir de España desde la baja Edad Media al siglo XVII.

TORRES AGUILAR,
Francisca: *El cartel de la
Semana Santa de Málaga
(1980-2008)* Málaga,
Universidad, 2009.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Para bien o para mal, la Semana Santa y todos los aspectos relacionados con ella forman parte, de manera indisoluble, de la idiosincrasia y *modus vivendi* de Andalucía y, singularmente, de la ciudad de Málaga. Aun a riesgo de que alguien pueda pensar de que semejante afirmación no vaya más allá del socorrido tópico -por lo demás, costumbrista y

castizo- promovido desde la exaltación de los 'valores eternos' de una comunidad, lo cierto es que basta echar una mirada a nuestro alrededor para comprobar que, a veces, la frase se nos queda corta. Y es que, trascendiendo los escrúpulos dictados por los previsibles y consabidos laicismos, agnosticismos y anticlericalismos y con independencia

de ellos, lo cierto es que las celebraciones de la Pasión de Cristo *secundum Vandaliam* hace ya mucho tiempo que dejaron de ser un fenómeno exclusivamente religioso. De hecho, el día a día demuestra su reconversión en realidad polimórfica donde, además de lo sacro, hacen acto de presencia los componentes antropológicos, históricos, culturales, sociológicos, folclóricos, literarios, musicales, artísticos, etnográficos e, incluso, políticos y económicos que contribuyen al indiscutible papel vertebrador de la fiesta y las Hermandades en el seno de las respectivas sociedades locales, fomentando simultáneamente su dinamismo y valores identitarios frente al fenómeno de la globalización.

En el caso de Málaga, cinco siglos nos contemplan. Desde la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla en 1487 han sido numerosas y brillantes –otras no tanto– las páginas escritas por las Hermandades y Cofradías en su simbiosis con el componente humano de la ciudad. Atrás quedó su complicidad con las grandes Órdenes religiosas y los grupos que, desde el Quinientos, fueron alentando e incrementando su presencia para contribuir a paliar con su espíritu de previsión, esfuerzo y decidida modernidad las deficientes infraestructuras benéfico-sanitarias, asistenciales y funerarias de la época. Atrás quedarían también los exilios y traslados forzosos que las arrancaron de sus sedes primigenias, así como los denodados esfuerzos por sobrevivir frente a tantas revoluciones, exclaustaciones, desamortizaciones, reducciones, enajenaciones, incautaciones y destrucciones. Incluso lograron superar con

éxito el amargo trago de los años 30 del pasado siglo XX, con la trágica lucidez de quien habiéndolo poseído todo, el destino le obliga a proseguir el camino sin nada. Con la feliz llegada de la etapa democrática, el proceso ha ido depurando comprometidas y casi ‘inevitables’ vinculaciones, abriendo una puerta esperanzada a unos cada vez más sinceros deseos de autenticidad y a un esplendor institucional y material sin precedentes, aun cuando convenga recordar en este punto que también se puede morir de éxito.

A la última tesitura da cumplida y eficiente respuesta este libro. En la sociedad de la información, existir es sinónimo de publicidad, propaganda y difusión. Sin embargo, hace décadas que el cartel, como género pionero en estas lides, dejó de cumplir esta misión, habiendo cedido su puesto a otros procesos mediáticos transmisores de la novedad prácticamente al segundo de producirse. Relegado por las circunstancias a ejercer de ‘reliquia’ del pasado, el cartel perdura en nuestras vidas, ‘condenado’ a ser un vestigio ‘arqueológico’ de las tecnologías de la información, superado por su propia obsolescencia y ‘fossilizado’ en pro del consumo cultural como resultado de su connatural e incontestable eficacia estética.

Sin abandonar tales presupuestos, el cartel de la Semana Santa suma un problema específico cual es su fascinante ‘inutilidad’, por cuanto ni tiene que convencer a los adeptos de esta celebración ni resulta ‘rentable’ como recurso publicitario de cara a la gran masa de usuarios, merced a la sofisticación y grado de especialización de los actuales

conductos comunicadores. En consecuencia, su pervivencia responderá exclusivamente al sostenimiento de una tradición y a la perpetuación de la 'liturgia' inherente a los 'ritos' que rodean la elección del autor, su misma elaboración y, por supuesto, a su presentación y ulterior juicio público, casi siempre controvertido y polémico, por los sectores interesados. Todos estos aspectos y muchos más son objeto de inteligente y exhaustivo análisis integrador por parte de Francisca Torres Aguilar. Con admirable ecuanimidad e incisiva capacidad de síntesis, la autora se acerca a la problemática intrínseca a este carismático subgénero integrado en la categoría del 'cartel cultural', compañero de fatigas de otras modalidades de tanta solera y prestigio en la creación gráfica publicitaria española como el cartel taurino, el de Feria o el de Carnaval, avalados por una dilatada y fructífera trayectoria desde los años finales del XIX y primer tercio del XX.

Desde su fundación en 1921, la Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga ha venido liderando a través del cartel la imagen oficial de la Semana Santa. La brillantez, riqueza, variedad y calidad plástica de los carteles generados desde este organismo hasta 1981 fue objeto de una memorable exposición en el desaparecido Museo Diocesano de Arte Sacro. El evento no sólo redundaría en una merecida puesta en valor de este género, sino que alumbró un, no menos, antológico estudio monográfico por parte de los malogrados profesores Juan Antonio Ramírez Domínguez y Agustín Clavijo García. El signo de los tiempos y el surgimiento de nuevas problemáticas en torno a la cues-

tion, hacían obligada la continuación de aquella obra hasta el momento actual. En absoluto resulta gratuito afirmar que el trabajo de Francisca Torres Aguilar es más que digno 'sucesor' de aquel. Es más, pese a la honrada y premeditada vocación continuista con respecto al mismo, las circunstancias actuales y la renovación historiográfica impulsada por la crítica histórico-artística española desde el Departamento de la Historia del Arte de la Universidad de Málaga –en cuyo seno se ha formado la autora– permiten corroborar que este libro supera a su predecesor en la sistematización, unidad y alcance de sus planteamientos y aseveraciones.

Dos bloques fundamentales pueden distinguirse en la estructura del libro. El primero representa un excelente status quaestionis sobre el cartel, su razón de ser y su protagonismo como elemento publicitario por excelencia, en unos momentos en los que la difusión se imponía a la estética y la funcionalidad transmisora a la 'fossilización' romántica impuesta por la, siempre inexorable, obsolescencia mediática. Pintura, fotografía y procedimientos mixtos consolidaron, pues, una tradición que, hoy por hoy, subsiste más por cuestión 'ritual' o 'sentimental' que pragmática. Desde ahí, la autora profundiza en la idiosincrasia del cartel de la Semana Santa como un género de fuerte impronta vernácula. Para avalar sus tesis, Francisca Torres desarrolla un excelente recorrido panorámico y crítico por la trayectoria del cartel de Semana Santa en Andalucía y en otras ciudades de España donde esta fiesta goza de secular relevancia y hondo calado popular. Sin menosprecio

del estudio particular desarrollado en el segundo bloque del libro, el primero constituye, por derecho y méritos propios, una de las grandes –de las muchas– aportaciones del libro, por tratarse de un estudio que amplifica su solvencia científica y, sobre todo, su utilidad a cualquier estudioso, aficionado o lector, sea del entorno que sea.

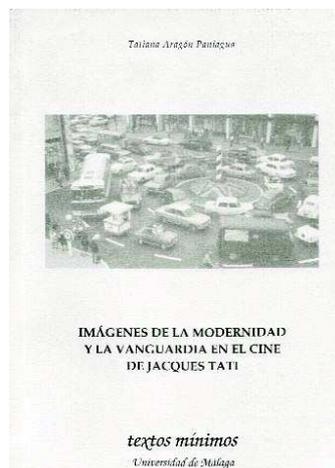
El análisis histórico de la segunda etapa del cartel de la Semana Santa de Málaga, el análisis del lento acceso a los nuevos códigos visuales, la problemática del cartel ‘por encargo’ y su trasfondo como pretexto generador de una colección pictórica y las otras lecturas posibles sobre una iconografía marcada por la tradición ceden el testigo al estudio de los comitentes, sus anhelos, presiones, autocensuras, contradicciones y exigencias. Tan compleja realidad convive en las páginas de este libro con la dispar postura de los artistas implicados, sus expectativas, ‘experimentos’, limitaciones y autolimitaciones, sin olvidar la polémica y ‘eterna’ dialéctica Fotografía versus Pintura y el ensayo de catalogación y sinopsis verificada sobre los carteles oficiales y la galería de los que

podieron serlo entre 1980-2008. Asimismo, y en su intención de brindar al siglo XXI una obra alineada con la vanguardia y el espíritu de la modernidad, Francisca Torres Aguilar nos sorprende con novedosas aportaciones en torno a las nuevas posibilidades de difusión de la Semana Santa y las Hermandades que la configuran a través de la Red, dotando con ello al trabajo de una dimensión universal sin precedentes que amplían el espectro de público interesado más allá del ámbito local, mucho más allá de los fervorosos ‘hinchas’ de la Pasión de Málaga, e incluso más allá de los estudios convencionales y ‘clásicos’ sobre el cartel. Justo es decir que semejante ‘milagro’ ha sido posible gracias a una lucidez crítica y unas dotes investigadoras excepcionales, que nos introduce con sutileza en la problemática de un producto mediático tan controvertido como el fenómeno que publicita que, hoy como ayer, nos permite que cada primavera sigamos viviendo inmersos unos días en la perenne víspera del gozo que acompaña la contradicción inherente a las luces y sombras de un redivivo Barroco.

comentarios bibliográficos

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana: *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Málaga, Universidad, Colección 'Textos Mínimos', 2006.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Pocos conceptos han sido tan intensa y apasionadamente debatidos, dentro y fuera del Arte, como los de 'modernidad' y 'vanguardia'. En efecto el 'ser' moderno, el 'estar' en vanguardia o 'sintonizar' con la modernidad ha hecho correr ríos de tinta en torno a las reacciones, actitudes o 'compromisos' que rigen o 'deben' regir los comportamientos, pautas y líneas de actuación de quienes, desde siempre, desean seguir mirando hacia delante sin perder nunca la vista de lo que se deja atrás; pues, de lo contrario, la conquista de lo realmente 'moderno' habría sido una empresa más ilusamente absurda que realmente factible. Si, de entrada, esta afirmación desenmascara más de un tópico a propósito del sentido de la 'modernidad' y la 'vanguardia', otro tanto sucede cuando se pretende convertir en exclusivas de las artes plásticas las transformaciones experimentadas por el mundo de las imágenes y los sistemas que las gene-

ran. Por fortuna, nadie cuestiona el sugestivo experimentalismo desarrollado por la fotografía y el cine en este terreno, pero, por si acaso, nunca viene mal que alguien no lo recuerde de vez en cuando.

Tremendamente oportuno en semejante tesitura se nos muestra este libro de Tatiana Aragón Paniagua. Aplicando un dominio profundo del bagaje conceptual, que se desliza sigilosamente por los resquicios de la filmografía de Jacques Tati, esta joven –al mismo tiempo que muy sabia– investigadora preconiza, de manera muy oportuna, un diálogo y, a la postre, una reconciliación entre la teoría del Arte, el conformismo que anima, y constantemente inquieta los impulsos creativos del artista y el debate de fondo que confiere un aroma permanentemente fresco a los posicionamientos de vanguardia y su proyección 'militante'. En líneas generales, podría afirmarse que Tatiana

Aragón Paniagua adopta como fascinante 'pretexto' el cine de Tati para construir un discurso contenidamente dialéctico, en virtud del cual los presupuestos artísticos, ideológicos y, sobre todo, estéticos que animaron las vanguardias históricas se ven inteligentemente reflejados, aunque 'inevitablemente' subjetivizados, en la obra del cineasta.

De ahí, que se haya procurado establecer la conexión y la 'comunidad' de su filmografía con el ideario estético e ideológico de los movimientos artísticos contemporáneos, planteando una visión poliédrica donde lo formal, lo temático, lo iconográfico e, incluso, lo técnico juegan un papel decisivo en la impresión de conjunto del resultado final. Planteamiento poliédrico para una personalidad con varias 'caras', en su versátil condición de actor de teatro y cine, mimo, cantante y artista de *music-hall*, cómico televisivo, guionista y, por supuesto, realizador cinematográfico que encarrila el género cómico hasta las más altas cotas de la historia del 'séptimo arte' en la vecina Francia. Qué duda cabe que, de entrada, este planteamiento metodológico resulta, cuanto menos, novedoso además de muy esclarecedor para comprender la producción artística del siglo XX como un *continuum*, donde más que el 'formato', el 'medio', el 'accidente' transmisor, en suma, importa más el propósito creativo, el impulso comunicativo y la reflexión conceptual. Semejante abanico de posibilidades insta al creador a construir un discurso, a dejarse seducir por él, sin dejarse constreñir por el marcaje implacable y unívoco de una determinada senda,

viéndose empujado, consecuentemente, por el reto de simultanear, yuxtaponer, conjugar lenguajes, iconos y poéticas; en definitiva, por la opción de elegir la vía que juzga más adecuada para exteriorizar sus emociones, sin dejar indiferente al usuario y, por ende, en aras de involucrarlo y hacerlo partícipe de sus expectativas y deseos.

En un primer bloque, la autora se sumerge en las profundidades abisales del pensamiento y la teoría artística para elaborar una apretada, certera y acertada síntesis de lo que la vanguardia es, representa, supone y significa como actitud que despierta en el artista el deseo interior de estimular y desarrollar aquellas capacidades que, desde la mirada crítica hacia lo 'políticamente correcto', le arrastran a la conquista de la modernidad y consagran su propia metamorfosis en el 'ser' moderno. Desde Baudelaire -como no podía ser menos- a la cabeza, pasando por Worringer, Simmel, Ortega, Bürguer, Rubert de Ventos, Benjamin, Sedlmayr, Horkheimer, Adorno, Le Corbusier, Jencks, Lyotard o Baudrillard, entre otras 'testas coronadas', Tatiana Aragón construye una auténtica antología historiográfica en torno a los conceptos de 'modernidad', 'vanguardia' y 'posmodernidad' que, lejos de poder ser entendida como 'superflua', se antoja sumamente útil a la hora de captar las verdaderas intenciones del libro. No en balde, y además de refrescar la memoria del lector especializado, la acertada inclusión de este *corpus* instruye al neófito en estos temas e introduce al mero cinéfilo en el campo de una propuesta de análisis fil-

mico que trasciende la pura visualidad y reivindica para el director de cine y su obra –al igual que para un pintor y su cuadro de caballete, desde una perspectiva clásica- un tratamiento totalizador que nos descubre sus inquietudes intelectuales como creador, sus pulsos frecuentes frente a la fenomenología artística y la demostración fehaciente de una ‘modernidad’ cinematográfica en diálogo e intercambio constante con su homóloga estética y, particularmente, ‘plástica’.

Por su parte, el segundo bloque del libro permite a la autora ‘aterrizar’ de lleno en la cuestión de fondo: el cómo, cuándo, dónde y porqué se manifiesta la vanguardia en complicidad con la modernidad del cine de Jacques Tati. No podía haber calificado la autora de mejor modo esta labor introspectiva que con el término de ‘visiones’. Porque, en definitiva, visiones son y seguirán siendo siempre las perspectivas que un realizador como Tati nos viene dejando acerca de su *modus intelligendi* el mundo, sus miserias y resplandores, sus protagonistas y situaciones, participando –podemos llamarlo así- de un ‘espíritu de época’ que, gracias a su intuición, receptividad y vocación de *uomo universalis*, le permitió demostrar que su sensibilidad estética caminaba al mismo ritmo que la de los intelectuales que imprimieron forma teórica a la modernidad y ulterior posmodernidad.

Seis largometrajes –*Jour de Fête, Les Vacances de Monsieur Hulot, Mon Ocle, Playtime, Trafic* y *Parade-*jalonan el ejercicio de aproximación de

Tatiana Aragón al legado de un cineasta que –en complicidad con el señor Hulot, su *alter ego*- supo entender y hacer suya la idea de rentabilizar magistralmente el *gag* más allá de su primaria y ¿frívola? misión de procurar, a través de la risa, un elemento tonificante que contribuye a aligerar la rutina de nuestro devenir existencial, merced a la distensión psicológica del espíritu. Podría haberlo hecho e, indudablemente, con no menos habilidad y éxito; pero entonces habría traicionado el compromiso esencial de todo artista ‘moderno’ que –no lo olvidemos- ,según Baudelaire, no sería otro que el *comprometido con los nuevos tiempos, que asume el cambio, la novedad y lo insólito que aparece en el vivir cotidiano. Es independiente, defensor de su propia subjetividad, se enfrenta claramente a la tradición establecida de un arte vuelto al pasado y trata de reproducir ideales de equilibrio y estabilidad con validez general.* Inspirado y ‘arrebatao’ por tales motivaciones, Tati convierte su arte en herramienta y agente transformador de la realidad, mediante la ironía, la crítica y la visión desacralizadora de las realidades cotidianas en su caso, recordándonos cómo la ‘necesidad’ de reír no hace sino satisfacer valores innatos y consustanciales del ser humano como la burla del decoro, el afán de cuestionar y criticar lo establecido para procurar y provocar mejoras sociales y la tendencia a estilizar y transformar en un pasto sintetizado y presto para el consumo la esencia de nuestras situaciones diarias. Y, lo más meritorio, sin amedrentarse por los ‘riesgos’ y ‘audacias’ que hicieron suyas los cineastas de los ‘nuevos

cines', ni cohibirse tampoco por la sinceridad de quien exterioriza y comparte en sus películas el triunfo de una sensibilidad artística e ideológica, peculiar, inconfundible y concreta que coquetea con lo *pop* y lo *kitsch*, al tiempo que desnuda sin pudor las 'perversiones' y 'rituales' consumistas.

En definitiva, 'solo ante el peligro' e irreductible en su empeño de propiciar una unión certera y verdadera entre el arte y la vida, Jacques Tati experimenta, de la mano y de la exquisita precocidad intelectual de Tatiana Aragón Paniagua, una feliz 'puesta en valor'. A lo largo de las páginas de este libro, ella nos invita -como lectores primero y espectadores después- a romper nuestra pasividad y eliminar distancias y susceptibilidades respecto al cómico y cineasta galo. Sin

menoscabo de su rigor científico e impecable calidad literaria, el libro consigue implicarnos de lleno en el hermoso proyecto de Tati de hacer reinar la belleza de la risa y el carácter liberador de lo lúdico que -recordando a Adolf Loos- vuelve a sacar a la palestra la magia del 'arte como juego', en cuanto a catalizador de caprichosas metamorfosis interiores que, desde luego, tendrán beneficiosos y 'saludables' efectos en todos nosotros. Y es que, ya no será tan fácil avergonzarnos ni ruborizarnos cuando algún quisquilloso malhumorado quiera 'reprocharnos' y echarnos en cara nuestra falta de 'seriedad', haciendo resonar en nuestros oídos aquellas palabras tan 'solemnes' de Horacio: *Spectatum admisi risum teneatis amici* ('Contemplado esto, ¿podéis, amigos, contener la risa?'). ¡Por supuesto que no...!

■ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Editorial Atrio, 2009.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Decía Federico García Lorca que la estética genuinamente 'granadina' era la del diminutivo, la de la cosa minúscula, y sus creaciones justas, la del cama-

rín y el mirador, de bellas y reducidas proporciones, así como la del jardín pequeño y la estatua chica. Esa misma estatua chica -que, sin discusión, perso-

nifica la *Inmaculada* de Alonso Cano de la Sacristía de la Catedral- puede resultar encantadora y coqueta en sus dimensiones, pero inmensamente sublime y metafísica en su esplendor y plenitud plástica, hasta el punto de resultar hondamente paradigmática de esa estética esencial que Antonio Gallego Burín imaginase encerrada, como si de un mágico y concentrado perfume se tratara, en el pequeño pomo de cristal y oro del alma de la ciudad del Darro.

Pasados los años, han sido muy numerosas las aportaciones que han engrandecido, cuantitativa y cualitativamente, el prontuario historiográfico del Barroco en Granada, una de las más sugerentes facetas de esa maravillosa piedra preciosa a la que, metafóricamente, es susceptible de compararse el universo maravilloso y contradictorio –uno y múltiple, homogéneo y caleidoscópico al mismo tiempo- de uno de los períodos culturales más apasionados, prolíficos y complejos de la Historia. En este sentido, no constituye un tópico recurrente recordar, una vez más, la importancia de los trabajos del profesor Emilio Orozco Díaz como una punta de lanza que reivindicaba, en unos tiempos en los que el formalismo y el academicismo caduco campeaban por sus respetos, la conveniencia de plantear los estudios del Barroco acorde a la –hoy, por cierto, tan referida- ‘transversalidad’.

De su mano, Literatura, Arte, Sociedad, Religión y Cultura configuran cinco ‘frentes’ o perspectivas diferentes que convergen en la explicación del objeto artístico barroco como fenómeno

complejo, en el que más allá de lo ‘objetual’ –valga la redundancia- accedemos al desciframiento y comprensión de lo conceptual. Precisamente, por esta causa, podemos felicitarnos por la aparición de esta relevante contribución del profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Profundo conocedor del mundo de la creación escultórica granadina de la Edad Moderna y destacado especialista en la figura carismática y siempre fascinante de José de Mora, *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, viene a consagrarlo como legítimo heredero de los planteamientos poliédricos y aperturistas ya intuitivos en las contribuciones de Orozco, así como del rigor analítico del profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín, y así se plasma aquí en cuanto a la estructuración y los criterios tenidos en cuenta a la hora de darle oportuna forma.

El libro recurre a una acertada vertebración ‘modular’ que insta al autor a construir el discurso mediante ensayos independientes desde el punto de vista literario y que, sin menoscabo de su autonomía, se interrelacionan para configurar distintos bloques temáticos que gravitan alrededor de los grandes asuntos que perfilan el quehacer escultórico en la Granada del Barroco. Así las cosas, desde una perspectiva estrictamente teórica estrechamente ligada a lo que es y se identifica como ‘imagen’ y lo que se espera de ella, accedemos al proceso histórico que informa la gestación, desarrollo y transformación de los grandes tipos iconográficos, sin olvidar tampoco el peso específico individual ejercido por los grandes maestros en la

aparición, eclosión y declive de una escuela y, por supuesto, la pervivencia y proyección de los estilemas y modelos más antológicamente representativos de 'lo granadino' en el mundo contemporáneo.

En este sentido, de auténticamente memorables cabe calificar los ensayos dedicados a glosar la problemática particular de temas, tan intrínsecamente ligados a la sensibilidad popular andaluza en general, y granadina en particular, como los del *Ecce-Homo*, el Nazareno, el Crucificado y el Cristo Yacente a través de un versátil periplo que, desde el Renacimiento, nos sitúa frente a las transformaciones y bizarrías manieristas para, desde ahí, recalar en la robusta monumentalidad de ese primer naturalismo, que terminaría desembocando en ese frágil, intimista, místico y desbordante barroco. De la lectura sosegada de estos capítulos, se advierte la capacidad de la imagen escultórica barroca para actuar, ser vista y entendida, más que nunca, como el figurado vértice de unos códigos visuales y unas estrategias lingüísticas que, a la postre, convierten las habilidades y principios técnicos, las destrezas compositivas, las convenciones iconográficas, los alardes estéticos y los recursos teatrales en 'accidentes' o, si se prefiere, en meros instrumentos o 'medios' al servicio de unos objetivos religiosos. Semejante 'trascendencia' se antoja como fin último de un cúmulo de experiencias íntimamente ligadas a las expectativas de una sociedad controvertida y contradictoria, acosada por múltiples problemas de subsistencia, indefensión, control y pre-

sión ejercida por unos estratos que proclaman, a voces, la inevitable obligación de 'ser', 'significar', 'actuar' y 'parecer' a toda costa.

Es desde esa sociedad, estudiada a título específico por López-Guadalupe en el contexto de la Granada barroca, desde la cual surgen, se configuran, se perfeccionan y logran su plenitud más exitosa y rotunda esas 'imágenes elocuentes', que demuestran, de esta manera, y una vez más, su versatilidad y asombrosa capacidad de adaptación a las expectativas y la sensibilidad del ser humano, en su relación con la evocación de lo sobrenatural y la presencia de lo sagrado al compás de las circunstancias de la Historia. Pero, en muchos casos, también esas 'imágenes elocuentes' dejan de ser *imágenes-objeto* en cuanto representaciones, más o menos fieles y 'didácticas', de un episodio narrativo para convertirse en *imágenes-símbolo* de hondo y aún 'críptico' significado, a veces, cuyas facultades retóricas se antojan 'saturadas', merced al refuerzo insustituible del *conchetto* literario aportado por los libros de meditación, la homilética y la literatura piadosa, según expone el autor en los ensayos dedicados a los asuntos de la Piedad y la Soledad de María.

En este punto, el discurso de la obra nos conduce ante los 'culpables' de la situación. Sin infravalorar ni un ápice la alta responsabilidad de los comitentes y promotores en la 'razón de ser' y aún en el propio 'ser' de la obra, no es menos cierto que sin unos artífices capaces de dar rienda suelta a su imagi-

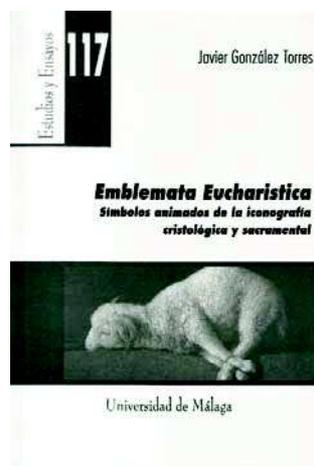
nación, a su habilidad, a su destreza, a su originalidad y a su inventiva, a la hora de materializar y dar forma a los deseos y exigencias de sus clientes, quizás hoy no nos estaríamos felicitando y fascinando ante los logros extraordinarios cosechados por los escultores al rematar sus piezas. Jacopo Florentino, Pablo de Rojas, Alonso Cano, Alonso de Mena y Pedro de Mena, José de Mora, José Risueño o Torcuato Ruiz el Peral insuflarían vida y, especialmente, 'alma' a la madera de la que nacieron creaciones inolvidables que, justo es decir, gracias al presente y otros estudios del profesor López-Guadalupe, reclaman, con insistencia y sin fisuras, la atención de la crítica especialista nacional e internacional a la hora de reconocer en la escultura policromada española, desde su propia 'puesta en valor', una de las experiencias artísticas más completas, totalizadoras e interesantes en la conquista de esa 'obsesión hiperrealista', a veces más allá de los límites de la realidad, que embarga las grandes creaciones del Barroco mundial.

Pero, tratándose de Andalucía, y por supuesto de Granada, no podía faltar un corolario oportuno a este libro, representado en el cuarto y último bloque en el que López-Guadalupe reflexiona sobre la 'prolongación' del Barroco más allá de su cronología 'histórica'. En efecto, tratándose de un sistema cultural, incluso de un *modus vivendi*, hon-

damente arraigado en el componente antropológico de Granada y las restantes provincias sureñas, el Barroco no podía morir. Es más, se resistió a morir y a dejarse aniquilar por el dogmatismo academicista, los desmanes políticos y las intransigencias filosóficas. De ahí que buscara y encontrara refugio en lo más profundo del ser humano, 'resucitando' de insólitas maneras y jugando a los fusionismos, eclecticismos, historicismos, regionalismos, casticismos y neologismos en pos de una renovada –y a veces confusa, cuando no comprometida- identidad pero, no ya en el estado 'químicamente puro' con el que se revelaba durante los Siglos de Oro. A la vista de lo expuesto, nos queda perfectamente claro que estas 'imágenes elocuentes' todavía tienen mucho que decirnos. Y, seguramente, la labor investigadora del profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz sabrá seguir dándonos testimonio y muestra de ello. ¡Ojalá!, algún día estemos en disposición de escribir sobre otra obra suya y que, ésta, no sea otra que esa gran obra totalizadora sobre la escultura en la Granada de los siglos XVI, XVII y XVIII que, todavía, sigue constituyendo una de las grandes asignaturas pendientes en el marco genérico de los estudios generalistas sobre el tema en España y fuera de ella. Y, entonces, como en el relato de las Bodas de Caná se cumplirá el dicho de que 'lo mejor' vendrá y se reserva para el final.

GONZÁLEZ TORRES, Javier, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Málaga, Universidad-SPICUM, 2009.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga



Desde los inicios de la Historia, la vida del ser humano ha permanecido estrechamente ligada a los animales. Más allá de las actividades económicas o de mera subsistencia, las relaciones del hombre con el animal se adentran hasta lo más profundo de su conciencia, imaginario y capacidades cognoscitivas. En virtud de un doble proceso de carácter hermenéutico y figurativo, el animal acabaría convertido en el soporte físico de un proceso iconográfico a través de cual terminarían simbolizándose aspectos de lo misterioso, lo divino y lo regio que, en última instancia, arrancan del *tótem* o animal sagrado secularmente adoptado como emblema mágico de una tribu o comunidad.

Con unos antecedentes casi tan remotos a los de la propia figura humana, no puede sorprendernos que los animales ocupen una posición tan privilegiada dentro de la Iconografía y en la Historia del Arte, habida cuenta de que la ley del teriomorfismo terminaría

haciendo de ellos la encarnación viviente de una constelación de dioses. En este sentido, la preocupación de los autores clásicos y orientales por la conducta y peculiaridades de determinadas especies contribuyó sobremedida a despertar la curiosidad del público más allá de las taxonomías científicas, excitándola hacia otros aspectos 'pintorescos' surgidos desde el plano de ciertos comentarios de trasfondo alegórico, moralizador y aún 'filosófico'. Con todo, sería San Agustín uno de los primeros en revelar la voluntad explícita de transferir a los animales la condición de *signa naturalia*, capaces de desvelar en su realidad tangible facetas del conocimiento por disposición divina; opinión que encuentra su continuismo en una nutrida serie de obras posteriores como la *Dieta Salutis* atribuida a San Buenaventura y la *Divina Comedia* de Dante, entre otras.

Precisamente, en complicidad con tales argumentos surge este oportuno y brillante trabajo de Javier González

Torres. Además de justificar la eficacia de los signos animados como elementos parlantes puestos al servicio de los fundamentos del Dogma, no olvida el autor construir un discurso transversal que reivindica la complejidad de ese universo de signos, reconociendo en ellos el elemento integrador e indisoluble de una concepción del mundo entendida como consecuencia misma del desarrollo de la Humanidad. Se explica, así, la preocupación de esta obra por calibrar la importancia de las fábulas y los bestiaros como un bagaje sapiencial cuya proyección iconográfica y literaria trasciende la Antigüedad y el Medievo, para reconocer y encontrar otros campos expresivos en la Emblemática, la ilustración del libro, los repertorios grabados y, por supuesto, los ciclos y programas que dotan los edificios religiosos y profanos de preclaras facultades persuasivas y parlantes.

En cualquier caso, pensamos que las páginas de *Emblemata Eucharística. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental* constituyen un admirable ejemplo de hacia dónde deben caminar los pasos de la moderna historiografía aplicada al estudio y al análisis de los productos culturales y artísticos. Abundando en la versatilidad y la interdisciplinareidad del discurso, González Torres desgrana, con exhaustividad, profundidad y rigor, la milenaria tendencia humana a presentar los animales como *exempla* al servicio del alegorismo místico y religioso, del simbolismo moral, del apoyo doctrinal a los predicadores y del hálito lírico de los poetas. De ahí, la atención

prestada al estudio de las fuentes literarias que, desde el mundo antiguo y sin solución de continuidad, constituyen el principal soporte argumental de un sinnúmero de recreaciones faunísticas presentes en el arte cristiano desde los tiempos primitivos a la exuberancia retórica de la Edad del Humanismo, pasando por el laberinto de sueños y leyendas de los siglos medievales. Precisamente, el denso tratamiento de esta cuestión induce al autor a detenerse en la ambivalencia semántica -e incluso polisemia- inherente a la iconografía de distintos animales carismáticos, susceptibles de aglutinar informaciones no siempre coherentes -y aún contradictorias- como consecuencia del cruce, trasplante e interferencias de distintas fuentes.

No menos sugerente se muestra el libro al proponer al lector una sesuda reflexión acerca de las conexiones existentes desde el Cristianismo Primitivo entre los Símbolos y la Mística de la Eucaristía que, justo es decir, configura la fascinante 'trastienda' de algunas de las más notorias realizaciones del arte occidental. De hecho, fueron, precisamente, los argumentos teológicos y las circunstancias históricas de cada período los agentes causales de una hermenéutica *ad hoc*, polimórfica y consistente al mismo tiempo, desde las Catacumbas al Barroco. Pero, legados a este punto, es innegable que en el avance triunfal de tales presupuestos resultaría decisivo el magnético poder de atracción de los símbolos animales que capitalizan el tercero y último de los bloques de *Emblemata Eucharística*.

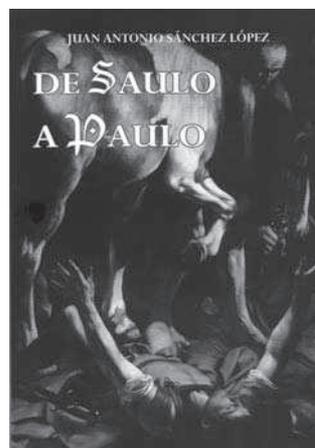
Es aquí donde el autor hace gala de su inteligencia, capacidad de síntesis y precisión conceptual para componer un singular *Bestiario de Cristo*, del que forman parte sus diez *alteri-ego* que, por extensión, también lo son de la propia Eucaristía. Es de alabar, en este punto, la sagacidad aplicada por González Torres a la estructura y vertebración de los contenidos de este capítulo en el que reside, sin duda, la vertiente más llamativa y práctica del libro. Con inequívoco criterio didáctico, el estudio de los diez animales simbólicos se aborda de modo monográfico, en ilación con los restantes apartados y el valioso papel complementario adquirido por las ilustraciones, que -lejos de verse reducidas a la mera función visual- adquieren un protagonismo intrínseco admirable en cuanto soportes y 'pretextos' de informaciones específicas que matizan y completan, con el encanto de lo individual, las líneas maestras del texto general. Los amplios comentarios a la selecta galería de ilustraciones permiten, por su parte, al autor desarrollar un discurso paralelo, al tiempo que complementario al del propio libro que, gracias a este enfoque versátil, se erige en un instrumento de conocimiento tan valioso y profundo para el especialista como útil y práctico

para el estudiante de Historia del Arte.

En definitiva, tenemos ante nosotros una obra para aprender –y mucho– pero también para leer y para disfrutar sin límites de la obra de Arte y cuantos aspectos colaterales se imbrican con ella. Pues nunca debemos olvidar que, con independencia de los valores anecdóticos y las 'historietas' que siempre nos recordarán el coraje y la nobleza del León, la fuerza invencible del Unicornio, la caridad sin límites del Pelicano, la valentía del Ciervo, el fabuloso renacer del Ave Fénix, la pulcra inocencia del Cordero, la mística laboriosidad de la Abeja, la cándida elevación de la Tórtola, la romántica ensoñación del Delfín y el claroscuro de la Serpiente, cada página de este libro constantemente nos recuerda, sí a nosotros, -los presuntos seres 'superiores' de la Creación-, cómo nuestros compañeros de andadura en este –por nuestra culpa- sufrido planeta nos continúan dando lecciones de saber estar con uno mismo y con los otros, siempre en comunión con la insondable Naturaleza. Y es que, Alan de Lille no se equivocaba al sentenciar: *Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est speculum.*

■ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *De Saulo a Paulo. Perspectiva iconográfica y dimensión artística del llamado "Apóstol de los Gentiles"*. Seminario Diocesano-Instituto Superior de Ciencias Religiosas-Escuela de Agentes de Pastoral, Málaga, 2008.

Francisco Javier Herrera Sierra



Conjugar el respeto hacia las ideas, incluso la fe, y el rigor científico en un estudio iconológico e iconográfico de una figura religiosa sea cristiana o de otro credo no es algo sencillo de resolver. Este libro supera satisfactoriamente este *examen*. Y es algo que demanda por parte de su autor una buena dosis de sabiduría, temple y neutralidad, un camino sin el que difícil parece ser encontrar la objetividad y el juicio crítico sensato. Más aún si, además, el tema y personaje en cuestión que centra dicho estudio se trata de una de las personalidades capitales dentro de la cristiandad, tal como es Pablo de Tarso (San Pablo).

El libro comienza con una somera descripción biográfica del llamado "Apóstol de los gentiles". Situada entre la historia y la leyenda, el acontecer existencial y su mera realidad física corporal fueron, obviamente, fundamentales para la génesis de su imagen iconográfica ulterior. Pero no determinantes. Como suele ser habitual en las historias de las iconografías, en el repertorio iconográfico de San Pablo se puede encontrar un

desarrollo de ciertas atribuciones y dotes, situadas entre lo natural y *sobrenatural*, nacidas con posterioridad al amparo de interpretaciones de sus escritos y de la tradición iconográfica preexistente, tanto del contexto histórico de personaje en sí, como del momento y ámbito de alcance de sus ideas.

Fundamental en la génesis de la imagen iconográfica paolina es el sustrato y tradición icónica clásicos, mundo en que, partiendo de sus claves y estrategias visuales, se configuró la primera imagen del apóstol conocida. En ella aparece la imagen de un varón maduro, con barba, semblante serio y ataviado al estilo de maestro filósofo griego a la manera de los *togati* que figuran en algunos relieves y pinturas del arte civil romano. Entroncar al apóstol San Pablo con la iconografía de filósofos griegos y romanos es un rasgo de asociación y sincretismo propio en el proceso de creación de representaciones icónicas de personajes y valores del incipiente cristianismo, ya que son esos maestros paganos los que parecen dar la mejor

cobertura comunicativa en el mensaje que se pretende transmitir, pues se utiliza un código familiar y entendible por los futuros receptores dentro del mundo romano y romanizado. Los dos atributos que caracterizan a San Pablo son el libro o rollo, como signo de sabiduría y maestro del nuevo credo, y la posterior espada, incorporada parece ser en el siglo XIII, que redundante en la capacidad de penetración de la palabra, además de aportar connotaciones propias de las circunstancias de su muerte por decapitación; la espada también supone un atributo algo más contundente que el libro o rollo de cara a equilibrar su status y representación con la otra gran columna de la Iglesia Católica tal como es San Pedro y sus conocidas llaves. Ambas figuras capitales del cristianismo se complementan y en muchos casos forman una unidad iconográfica.

Además de la citada y cuidada presentación y génesis de la imagen paolina, en el libro podemos encontrar un recorrido por la historia de la iconografía del santo, jalonado de ejemplos gráficos y citas sumamente ilustrativos. En éste aparecen momentos importantes. Entre éstos cabe destacar: La Reforma, donde la figura del apóstol fue grandemente politizada por algunos países convertidos al luteranismo y anglica-

nismo, al suponer San Pablo la otra gran figura “opuesta” al “odiado” San Pedro de la católica Roma; y el Concilio de Trento, a partir de cuyas nuevas consignas la imagen del hasta ahora predicador con los pies en el suelo se deriva hacia la representación de sus experiencias más místicas, por ejemplo los asuntos tan magníficamente ejemplarizados en *La conversión de San Pablo*, de Caravaggio (1601, Basilica de Santa María del Popolo, Roma) y *Arrebatamiento de San Pablo*, de Nicolás Poussin (1649-1650, Museo del Louvre, París).

Por último, el profesor Juan Antonio Sánchez López aborda el asunto de las iconografías “apócrifas” o “heterodoxas”, que son comunes y significativas dentro de la invención de tradición cristiana, casi tanto, se podría decir, como las “canónicas o políticamente correctas”. Mostrando de nuevo una erudición en la materia remarkable, desarrolla y analiza el origen, naturaleza y recorrido de tres ejemplos fundamentales en la iconografía paolina inscritos en esta “heterodoxia”; estos son la alegoría de San Pablo molinero, el auxilio de Pedro y Pablo en el transcurso de la entrevista entre el papa León Magno y Atila, y la leyenda del obispo decapitado.



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Fe de erratas

fe de erratas

La Redacción de la revista *Boletín de Arte* indica que en el artículo “México y el surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla”, de la autora Giulia Ingarao, publicado en el nº 29, páginas 273-283, se ha cometido un error en el título de la lámina nº 2 (pág. 280).

El pie de foto correcto se sustituye a continuación:



2. Fotografía de KATI HORNA, “Leonora Carrington”, 1960, México (plata sobre gelatina).



Boletín de Arte, nº 30-31, 2009-2010

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

Normas de Publicación

Normas para la admisión de trabajos en el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga

1. Para cumplir los objetivos científicos del *Boletín de Arte*, dirigido a un público especialista, los trabajos deberán tratar de temas relacionados con el arte en cualquiera de sus ámbitos, integrándose en las diferentes secciones del *Boletín de Arte*: Artículos, Varia, Comentarios bibliográficos, Crítica de exposiciones, etc.

2. Los trabajos deberán ser inéditos, y no estar aprobados para ser publicados en ninguna otra Entidad, enviándose a:

Boletín de Arte

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Teatinos s/n 29071 Málaga

3. Los trabajos deberán presentarse en CD para PC. Preferiblemente se aceptan los trabajos que están escritos en el procesador de textos Word (desde la versión de Office'97). En la etiqueta debe figurar el nombre del autor, el título del trabajo, el procesador de textos empleado y la versión del mismo. Al CD debe acompañar una copia en papel.

4. Extensión de los trabajos según las secciones: páginas de 42 líneas de 70 caracteres (espacios incluidos) escritas en Times New Roman de 12 pt.:

Artículos: **No debe sobrepasar las 20 páginas**, unos 50.000 caracteres (espacios incluidos) ni la cantidad de 16 imágenes. En el caso de que un artículo exceda injustificadamente de la extensión requerida, el Consejo de Redacción de *Boletín de Arte* se vería obligado a devolverlo, o bien, a dividirlo en dos partes para publicarlo en volúmenes correlativos.

Varia: No debe sobrepasar las 5 páginas, unos 14.500 caracteres (espacios incluidos) ni la cantidad de 4 imágenes.

Tesis y Tesinas: No debe sobrepasar las 3 páginas, unos 8.700 caracteres (espacios incluidos).

Crónicas de congresos: En torno a 3 páginas, unos 8.700 caracteres (espacios incluidos) y no debe sobrepasar la cantidad de 4 imágenes.

Comentarios bibliográficos: No debe sobrepasar las 3 páginas, unos 8.700 caracteres (espacios incluidos). **Será necesaria la imagen de la portada del libro.**

5. Normas para artículos y varia:

a) En la primera página debe figurar el título, el nombre y apellidos del autor o autores, seguido del nombre del centro de trabajo habitual. Para los artículos, al comienzo del texto deberá figurar un resumen del mismo (75 palabras como máximo) y su traducción al inglés, incluido el título. Se deberán añadir además las palabras clave del artículo y su traducción al inglés.

b) Las notas deben estar integradas en el texto a pie de página, ajustándose a las normas siguientes:

1) LIBROS: Apellidos (en mayúsculas), nombre (en minúsculas) o iniciales del nombre seguidas de dos puntos o coma. Título de la obra (en cursivas). Lugar de publicación, editorial, año de publicación de la obra utilizada. Páginas de referencia si procede. (Antes del título puede ponerse, si procede, el año de la edición original). Ejemplo: BAZIN, G. (1967): *El tiempo de los museos*. Barcelona, Daimon, 1969, págs. 184-185.

2) ARTÍCULOS DE REVISTAS: Apellidos y nombre (según lo anterior). Título del artículo (entre comillas), nombre de la revista (sin abreviaturas y en cursivas), número del ejemplar y el volumen (si lo hubiera), ciudad y año de edición, páginas del artículo completo o la referencia concreta. Ejemplo: SAVINIO, Alberto: "La mia pittura", *Valori Plastici*, año 1, n° 6, Roma, 1919, págs. 27-32.

3) CAPÍTULOS DE LIBRO: Apellidos y nombre (según lo anterior). Título del capítulo (entre comillas), nombre del editor o recopilador (según lo anterior), o reseñar como AA. VV.: Título del libro (en cursivas). Lugar de publicación, editorial, años de publicación. Páginas de referencia si procede. Ejemplo: AGUILAR GARCÍA, M^a D.: "Málaga 1880-1900. Iconografía de una sociedad", en PUERTAS TRICAS, R. (coord.): *Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga*. Málaga-Picasso-Centenario. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, págs. 9-52.

c) Si se incluyen textos en la redacción, deberán figurar entre comillas (sin cursivas). Las palabras de doble sentido deberán llevar comillas simples. A partir de tres líneas se sangrará el texto, el cual aparecerá entrecomillado y sin cursivas.



normas de publicación

6. Normas generales para imágenes:

SE ACEPTAN: Las imágenes en los siguientes soportes y formatos: diapositivas o imágenes digitalizadas (escala de grises, a 300 pixels/pulgada), con un tamaño máximo de 15x20 cm. y mínimo de 6x9 cm. La extensión del fichero de imagen podrá ser TIF o JPG.

NO SE ACEPTAN: Los documentos de word con las imágenes insertadas, sin adjuntar los respectivos ficheros de imagen con las características arriba indicadas y correctamente numerados. Además de ello, **tampoco se acepta ninguna imagen digitalizada con una resolución inferior a 150 pixels/pulgada** que al remuestrearla no tenga un tamaño mínimo de 6x9 cm.

En el texto aparecerá una llamada entre corchetes donde corresponda, para facilitar su incorporación. Ejemplo: **[Fig.1]** o **[1]**. Las imágenes deberán ir numeradas, y al final del texto se incluirá un listado en el que coincidirán los números de las imágenes y los pies de foto.

El Consejo de Redacción de *Boletín de Arte* se reserva el derecho de eliminar las ilustraciones que no ofrezcan calidad para su impresión.

7. Los trabajos deberán ser entregados **antes del 30 de mayo** de cada año en curso. Se ruega que el material enviado se adapte a las "Normas de Publicación" de la revista, de lo contrario será devuelto a sus autores.

8. El Consejo de Redacción de *Boletín de Arte* se reserva el derecho de publicación de colaboradores en el número de la revista que considere más oportuno, así como el de integrar dichas colaboraciones en Artículos o Varia, según su temática y enfoque. Los trabajos no publicados, por considerar que no encajan en la línea de la revista, serán devueltos a sus autores.

9. Por cada trabajo publicado, *Boletín de Arte* entregará a los autores un ejemplar del mismo y 20 separatas.

10. La Dirección y el Consejo de Redacción de *Boletín de Arte* no aceptan ninguna responsabilidad sobre los puntos de vista y afirmaciones de los autores en sus trabajos.

11. Para cualquier duda referente a las normas de publicación, pónganse en contacto con la Secretaría del Departamento de Historia del Arte en horario de oficina, número: 952131690 y dejen su nombre y teléfono de contacto.

